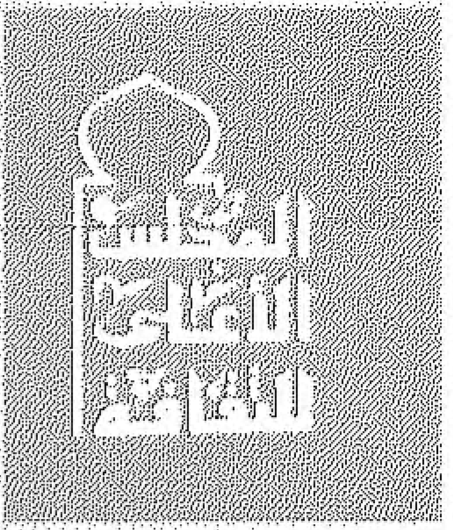
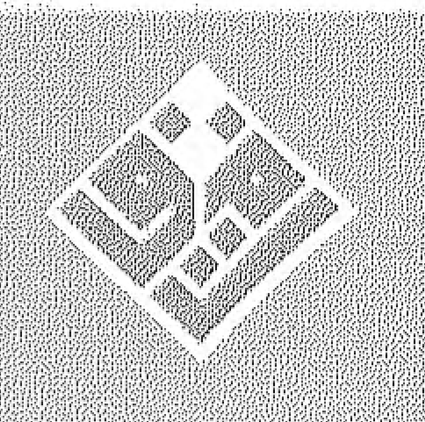




المشروع القومي للترجمة

نظرة جديدة إلى التراجيديا

المفهوم الإغريقي للمسرح

تأليف: ج. مايكل والتون

ترجمة: محسن مصيلحي

54

نظرة جديدة إلى التراجيديا

المفهوم الإغريقي للمسرح

تأليف : ج . مايكل والتون

ترجمة : د. محسن مصيلحى



١٩٩٨

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

THE GREEK SENSE OF THEATRE
TRAGEDY REVIEWED

J. Michael Walton

METHUEN
LONDON AND NEW YORK
1984



المحتويات



افتتاحية

هناك ترجمة لاحدى مسرحيات يوربيديس ، وفيها رسول يدخل وهو يقول : "آه . آه. آه . أخبار كئيبة ." وهذا السطر مقصود به رفع السخونة وخفض المقاومة ، بمعنى التخفيف من وقع الخبر وتعظيم القدرة على تلقيه . وقلبى متعاطف مع كل الرسل الذين يحملون أنباء سيئة ، ومع الممثلين الذين يلعبون أدوارهم ، ومع المتفرجين الذين يستمعون إليهم . ومن المؤسف أن هذه تجربة عامة فى مواجهة التراچيديا الاغريقية ، المكتوبة أو المعروضة ، وهى تجربة شبيهة بمناشدة الجمهور لحضور محاضرة شهدتها ذات مرة عن "بعض مظاهر تحريك الدمى التركية غير المكتشفة حتى الآن ."

ولدت التراچيديا الإغريقية كشكل فنى من الفن وخمسمائة سنة مضت من حضارة لم تعد قيمها واهتماماتها أليفة لدينا . ولكن لأن كتاب المسرح كانوا مشغولين بتحويل التجربة الانسانية إلى دراما ، ولأن الآلهة والأبطال الذين شغلوا خشبة المسرح كانوا "نماذجًا " وشخصيات فى نفس الوقت ، ولأن مسرح الأثينيين كان مكانًا تتحول فيه الأفكار إلى فن فإنه من الممكن الآن ، فى ظل ظروف مناسبة ، أن تتحول الدراما الإغريقية إلى دراما حية وآنية . إن قراءة تلك المسرحيات من خلال ترجمة حساسة يمكن أن تكون تجربة ثرية ، لكن مشاهدتها على المسرح تمثل ما هو أكبر من التجربة الثرية ، فالتراچيديا يمكن أن تكون شيئًا أسمى من الأخبار السيئة .

بالمقارنة مع الفنون الإغريقية الأخرى تظهر الدراما فى وضع أكثر صحة من الموسيقى التى لانعرف عنها إلا بعض أسماء "صيغها" المختلفة التى تعزف على آلات نفخ ، أو آلات وترية، أو إيقاعية متعددة. ولكنها فى وضع أدنى إذا ما قورنت بالرسم أو النحت أو العمارة التى قلصت من كمالها تشوهات متنوعة لكن التشوهات لم تقضى عليها تمامًا . والرقص فى وضع شبيه بوضع الدراما . فلدينا الفرصة للإطلاع على مواد مكتوبة بالشعر الخالص كان يستجيب لها الراقصون بالرقص . وهناك عدد من رسوم الآنية من القرن السادس قبل الميلاد تظهر رجالاً ونساء يرقصون . صحيح أن هذا كثير لكنه ليس كافيًا . والتراچيديا فى موقف مشابه .

تحيا التراچيديا الإغريقية من خلال نماذج قليلة مختارة من النصوص ، يساندها الحد الأدنى من الحقائق التى يمكن اثباتها والتى تتعلق بالملامح العديدة لفن العرض المسرحى. وهذا الحد يبدو للعديد من الناس كافياً ، ولكن لا أحد يفكر فى أننا يمكن أن نحصل على صورة مكتملة عن الرقص الاغريقى من قراءة ما تقوله الجوقة فى مسرحية لاسخيلوس ، فالرقص يفهم بإعتباره فناً أدائياً لكن الدراما غالباً ما لا تفهم كذلك .

كان المسرح الاغريقى فناً أدائياً يحتوى على الدراما والرقص والموسيقى ، غير أن معرفتنا الحالية الناقصة بطبيعة هذا العرض لا يجب أن تقف حجر عثرة فى إعادة تقييم آثاره المتبقية ، ولا فى معرفة ما إذا كانت تلك النصوص تحتوى على مفهوم للمسرح ولأمكانياته كما فهمه واستكشفه كتاب التراچيديا الأثينيون كصناع مسرحيات وممارسون .

إن بقاء هذه المسرحيات ، بالرغم من قلة عددها ، قد ساعد على اهتمام النقد الأدبى بها ، عبر السنين ، وقد بقيت مجموعة التراچيديات الآتيكية حتى العصور الوسطى كوسيلة وحيدة لفهم فن الدراما بمحاذاة فنون النحت ، والرسم ، والموسيقى ، والأدب . وقد ظل الأدب أكثرهم ألتصاقاً بالدراما ، ولأن الدراما كانت متاحة من خلال الطباعة فإن الصفحة المكتوبة ظلت أكثر الأماكن مناسبة لها .

إن أكثر ما تم تجاهله هو الخواص المسرحية المميزة للنصوص بإعتبارها مقطوعات للعرض المسرحى لأنه من الصعب إعادة خلق صورة العرض من ناحية ، ولأن مفردات العرض المرئى فى المسرح الإغريقى قد شغلت مكاناً ثانياً للكلمة المنطوقة من ناحية أخرى . وبرغم دراسات ليليان لولار ، وأوليڤر تابلين ، ومؤخراً داڤيد سيل ، مازال الاعتقاد السائد أن ما كان يقال فى التراچيديات الاغريقية كان اكثر أهمية مما كان ***يُشاهد*** . ولم يكن الحال ، فى ظنى ، هكذا من وجهة نظر الأثينيين فى القرن الخامس قبل الميلاد . وربما كان الممثل "مردداً" ***hupokrites*** أو "باسطا للقصة" ولكن الجوقة ***choros*** كانت تتكون من الراقصين الذين يؤدون فى

أوركسترا *orchestra* ، وهى مكان للرقص ، وليس للموسيقيين كما توحى الترجمة الانجليزية . كان حدث المسرحية "drama" يعنى "شيئًا يُفعل" ، وليس "شيئًا يقال" ، كما كان المشاهدون *theatai* يجلسون فى "مكان المشاهدة" *theatron* وليس فى "مكان استماع" auditorium. كان اليونانيون يذهبون إلى المسرح لمشاهدة عرض مسرحى ، ولكن غالبًا ما يتم تجاهل هذه المقولة ، حتى من مؤرخى المسرح من أمثال ج.ل.ستيان ، الذى يمثل صوت الأغلبية حين يتحدث عن جذور كلمة "مسرح" theatre قائلاً: "من المؤكد إن فعل المشاهدة لم يكن يحتل مكان الصدارة فى هذه المناسبة ، وافتقاد التفاصيل المرئية فى التراچيديا الاغريقية يؤيد هذه المقولة . [1]" وأنا أتمنى أن أظهر عدم صحة هذا اليقين، وأن أوضح أن التراچيديا الإغريقية لا تعوزها التفاصيل المرئية ، وأن مسرح الأثينيين كان واحد من أكثر المسارح ارتباطًا بالعناصر المرئية المثيرة فى تاريخ الدراما .

كلما عاد الانسان زمنيًا إلى الوقت الذى تحول فيه الملحمى إلى الدرامى ، كلما اتضحت صورة التراچيديا المبكرة بإعتبارها نوعًا من أنواع العروض المثيرة ، أيًا ما كان ما قاله أرسطو عنها بعد مائتى سنة . وحتى أرسطو ذاته كان يؤمن بأنها تطورت عن الديثرامب dithyramb ، وهو رقصة الجوقة المكونة من خمسين مشاركًا .

إن أسخيلوس ، الكاتب المسرحى الأول الذى بقيت بعض مسرحياته ، يبدو أكثر كتاب التراچيديا اهتمامًا بالكلمة حين تترجم مسرحياته لأنه من الصعب فهم العديد من تعبيراته . وأنا أتمنى أن أثبت أن سبب هذه الصعوبة ينشأ من الفحص الدقيق لكلماته والاهتمام الحرفى بها وحدها . إن النظر فى أقل عدد من نصوص أسخيلوس يظهر انه صنع مسرحياته وهو على وعى تام بالوسيط الذى كان يعمل من خلاله ، والذى كان له سيدًا . إن اسخيلوس لم يكن كاتبًا فقط ، فقد قيل انه كان مصمم الرقصات والديكور ، وربما المؤلف الموسيقى لمسرحياته لكنه كان بالتأكيد الممثل الأول .

ومن المعتاد ، حتى فى عصر يهتم بالصورة كعصرنا، أن تتغاضى الدوائر

1- Drama, Stage and Audience , Cambridge, Cambridge University Press. 1975,p.111.

الأكاديمية عن عنصر المسرحة Theatricality باعتبارها عنصراً مخادعًا يستخدم للتغطية على الأفكار الصعبة ، أو ليحل محلها . ولكن "المسرحي" فى أفضل حالاته يوفر وسائلاً لبسط قصة أو جدل ، أو لتعضيد العقلانى بالعاطفة والإدراك ، وكتاب المسرح العالميين العظام يتميزون بالعقول الذكية والحساسيات الرقيقة . إنهم لم يكونوا دائمًا ، وكما أشار آرثر ميللر ذات مرة ، كتابًا جيدين . لكن ميللر أكمل وجهة نظره بقوله : إن هذا لم يكن مهمًا لأن كتاب المسرح يقدمون أفكارهم للمتفرجين من خلال لغة المسرح الشاملة ، وهى لغة تعد فيها الكلمات أقل فصاحة من الصوت ، لغة تفصح وتعبر فيها الصورة المسرحية من خلال لحظة صمت واحدة ، أكثر مما تعبر عنه صفحة

كاملة من الحوار . إن عالم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس هو عالم تنطق فيه الأشياء بصوت مرتفع ، عالم تبدو فيه شخصية صامتة أكثر قوة من شخصية متكلمة ، كما أن حركة دستة رجال فى أقنعتهم يمكن أن تعطى تجسيداً حيًا لآمال ومخاوف مجتمع بأسره .

إننى على قناعة بأن المتفرج الأثينى ، حتى ذلك الجاهل بالقراءة والكتابة، كان قادراً على قراءة تلك المفردات الفنية التى تكون لغة خشبة المسرح بإعتبارها أخد الروابط التى تربطهم بأنفسهم ، وبالعالم من حولهم ، وبالآخرين من بنى جلدتهم ، وبالآلهة . لقد شهد القرن الخامس قبل الميلاد ازدهار وسقوط حضارة كانت مؤسسة على الفنون المرئية : كان ذلك هو عصر المعمارى والرسام والكاتب المسرحى ، ولم تتقلص مكانة هذه الأشكال لصالح الكلمة المنطوقة إلا فى القرن الرابع قبل الميلاد . ساعتها أبقى المؤرخون والفلاسفة والخطباء أثينا مركزا للسعى للاكتمال الثقافى ، وتحول المسرح إلى مسرح الممثل . هنا فقط انتصرت اللغة على الصورة .

وربما كان معنى هذا تراجع عن تجسيد العرض المسرحى باقتراب القرن الخامس قبل الميلاد من نهايته . ولكن الاكثر احتمالاً أن تعبيرات أبطال وبطلات يوربيديس الشائعة كانت تتطلب تقديمًا أكثر سيولة وأقل رسمية حتى تصل رقة أحاديثهم العاطفية إلى جزء ولو يسير من الجماهير الضخمة . وقد كان أمرًا عاديًا أن يقوم كتاب المسرح بإخراج مسرحياتهم ، ومن الممكن معرفة كيف قام اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، كل بمفرده وبطرق متباينة ، بتحميل أكثر القصص بساطة

بطبقات فوق طبقات من المعانى الإضافية . وبرغم عدم بقاء تراچيديات أحدث تسهل المقارنة مع هذه التراچيديات القديمة ، فإنه من الممكن استنتاج إن ما كان يعوز كتاب المسرح الأحدث هو القدرة على استخدام لغة المسرح الملموسة . وحين تحولت الدراما إلى منطقة نفوذ الممثل النجم ، تقلص دور الصورة المسرحية لصالح غرور الأنا المتوهجة .

وهذا الكتاب ليس مخصصًا كدراسة شاملة للمسرح الإغريقى أو لمسرحياته التراچيدية ، فقد تم "التعامل مع " بعض المسرحيات العالمية العظمى وتلخيصها فى صفحات قليلة ، مع التركيز على عنصر واحد من عناصرها . كما أنه ليس من غاياتى تقديم تركيبة نموذجية formula للمخرجين لتقديم التراچيديا الإغريقية . ما أتمنى أن أكون قد نجحت فى تقديمه هو لفت الانتباه إلى عنصر واحد فى صنع المسرحيات ، ذلك العنصر الذى أعتقد أن الأولوية كانت له فى عقول ممارسى المسرح ، والذى تم تجاهله كثيراً بسبب متطلبات الدراسات الكلاسيكية . والإغريق لم يستخدموا الارشادات المسرحية ، على الأقل فى النصوص المكتوبة كما وصلت إلى القارئ المعاصر ، كما لا يوجد تراث من النقد المعاصر لكى يساعدنا على رؤية العروض المسرحية كما رآها متفرجوها الأوائل . كما لا يوجد دليل لحرف خشبة المسرح يعطينا النصيحة الحاسمة عن شكل وتقاليد المسرح الإغريقى .

وحتى لو لم يكن باستطاعتنا استنتاج هذه النواقص ، فإن الأمر ، فى حده الأدنى، يستحق عناء توضيح أن مثل هذه النواقص لا تقف حجر عثرة بين القراء والمتفرجين المعاصرين وبين هذه الأعمال التى كانت مصدراً أوليًا فى خلق علم جمال شامل . فحين قدمت هذه المسرحيات لأول مرة كانت مفهومة لجزء كبير من السكان ، يفوق أى جزء دخل المسرح فى أى زمن منذ ذلك الوقت . وسيكون مثيراً أن نشير إلى أن التراچيديا الاغريقية تحتوى على مدخل لفهم المسرح بإعتباره جزءاً من وعى المجتمع ، غير أن فشل أى دراسة للدراما فى الأخذ بعين الاعتبار تلك "الجماهيرية" سوف يساعد فقط على إعادة المسرحيات إلى رفوف الكتب . التراچيديا الإغريقية لا تنتمى إلى عالم المتاحف ، حتى متاحف المسرح ، لكنها تنتمى إلى خشبة المسرح التى يجددها وينشطها جيل وا ع من الممثلين والمصممين والمخرجين .



الجـــزء الأول

الأثينيون ومسرحهم

(١)

الناقد

يقول مخرج مسرحى : لقد فهم كاتب الدراما الأول ما لم يفهمه بعد كاتب الدراما الحديث . لقد فهم أنه حين يظهر مع زملائه أمام المتفرجين فإنهم سوف يكونون أكثر رغبة فى رؤية ما سيفعله من أن يسمعوا ما سيقوله . وفهم أنه من الأسهل والأقوى تأثيراً مخاطبة العين أكثر من أى حاسة أخرى، لأنها دون شك أكثر أعضاء الجسم الإنسانى مضاء . لقد كان أول شىء يواجهه بمجرد ظهوره أمامهم هو العديد من أزواج العيون المتطلعة والجائعة . وحتى الرجال والنساء الذين يجلسون بعيداً عنه لدرجة يصعب معها سماع ما يقول ، كانوا أقرب إليه بسبب الرغبة المحرقة لعيونهم المستطلعة. لهؤلاء ، ولغيرهم ، كان الكاتب الأول يتحدث شعراً أو نثراً، لكنه تحدث دائمًا من خلال الفعل : الفعل الشعرى وهو الرقص، أو الفعل النثرى وهو الإيماءة. (Edward Gordon Craig, 1905).[١]

كان أيسخيلوس هو ذلك الدرامى الأول ، وقد كانت خسارة فادحة للمسرح ألا يقوم "كريج" بإخراج مسرحية من مسرحياته . لقد قام "كريج" برسم عدد من التصميمات لـ"إلينورا ديوس" فى دور الكترا ، فى المسرحية التى أعدها هوفمنستال عن نص سوفوكليس، لكن هذا التصميم بقى، كمعظم أعماله ، مجرد رسوم مثيرة . وأكثر هذه الرسومات شهرة يحتوى على شخص ألكترا المكتئبة، ممدودة الذراعين، مظللة الوجه، على خلفية لبوابة عمودية ضخمة فى أعلى خشبة المسرح. وعلى الدرجات المؤدية إلى البوابة، تتعانق مجموعة غير مميزة الملامح، فيساهمون بانكماشهم الساكن فى التركيز أمام شخص ألكترا نفسها. وقد قام كريج أيضًا بنحت سلسلة من الشخصيات السوداء بالنحت البارز البسيط bas-relief ، والتى لا ترتفع لأكثر من عدة بوصات، ومنهم هيكوبى ، وفيها ركز كريج عواطفهم العنيفة كتلك التى نشاهدها فى الخطوط

(1) *The Art of the Theatre*, London and Edinburgh. T.N. Foulis. 1905, pp.20-1 .

الخارجية للعارض نو القناع . وفى مقتطف مبكر من كتابه فن المسرح يعلن كريج أن الراقص ،

وليس الشاعر ، هو الأب الطبيعى لكاتب الدراما . لقد وجدت رؤى "كريج" الرائعة للمسرح – فى وقت كانت خشبة المسرح تناضل فيه لدخول القرن العشرين بعيداً عن الميلودراما والطبيعية– كارهين اكثر من متحمسين وقت أن كتب ذلك، كما أن تصويره الحى لـ"مسرح القدماء" كما أطلق عليه، وجد تعاطفًا أقل فى الأوساط الأكاديمية الكلاسيكية .

لقد ظلت العلاقة بين المنطوق والمرئى، كمحور جمالى، موضوعًا بحثيًا لعدة قرون، فى أوساط الفلاسفة والمنظرين. وحتى هوارس، الذى كان يخاطب الكتاب الناشئين فى عصر أغسطس من خلال كتابه فن الشعر *Ars Poetica* ، قال إن العين "وسيط أكثر قيمة" من الأذن ، وبناء على هذا أنصحهم بأن يكونوا على وعى بما يعرضون على خشبة المسرح . كما وصف ليسنج الرواقية فى كتابه ***لاوكون*** ***Laocoon***[*] (١٧٦٦م) باعتبارها لادرامية أساساً، مؤكداً ضرورة عرض العواطف القوية، بدلا من التحدث عنها . وبرغم أنه أكد أن الشاعر ليس مضطراً ، كالنحات،فرصة تأكيد التشبيه المركب الذى يربط المشهد المسرحى الساكن *tableau* بفن النحت.

وقد أطرى شيللر أيضًا ، فى مقدمة كتابه ***عروس مسينا*** ***The Bride of Messina*** (١٨٠٣م) على فكرة الجوقة لأنها تقطع الإيهام، وأنَّب الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد "الذين عجزوا تماماً عن فهم روح القدماء." وقد كان شيللر أيضاً هو الذى قدم واحداً من أكثر الاعترافات قوة عن تفرد المسرح حين كتب : "ان المرغوب فى "لتكثيف وصفه فى لحظة واحدة فقط" فإن فهمه للتداخل بين الأشكال الفنية يعطى الأعمال الدرامية هو الإيهام، الذى إن أمكن تحقيقه بوسائل مادية فسوف يكون إيهاماً تافهاً فى أفضل الأحوال. إن كل العناصر الخارجية فى التجسيد المسرحى تتعارض مع هذا المفهوم، فهذه العناصر مجرد رموز لما هو حقيقى."

وبرغم هذا كله فإن وجهة النظر السائدة التى ورثناها تقول إن الدراما الإغريقية كانت مجرد لغة ، فنيتشه يقول فى كتاب ***مولد التراچيديا*** *The Birth of Tragedy* (١٨٧٢م) إن التراچيديا الإغريقية تقدم نفسها إلينا كدراما – كلامية - Word Drama ، لكن هذا عبث. لقد قدم المسرح الإغريقى تركيباً من الأشكال الفنية المرتبطة بخاصية مسرحية فريدة ومحددة . وحقيقية أن غالبية الدارسين الكلاسكيين قد تجاهلوا هذه الخاصية وركزوا تركيزاً كبيراً على الكلمة المنطوقة، يمكن أن يعود إلى عاملين : العامل الأول هو ضآلة التفاصيل المتعلقة بالعروض المسرحية فى القرن الخامس قبل الميلاد. والثانى هو الالتفات الكبير لأرسطو، برغم ما قاله شيللر، من خلال كتابيه ***السياسة*** ، و ***فن الشعر*** اللذان هبط فيهما بمكانة مثل هذه العناصر فى المسرح. وفى هذا الفصل سوف نفحص كتاب ***فن الشعر*** ، أهم الوثائق الأوروبية فى نظرية الدراما ، ونرى أثر تأكيد أرسطو على البناء الدرامى على حساب القيم المسرحية الأخرى. هذا التأكيد ، من وجهة نظرى، قد أفسد رؤيتنا لكتاب التراچيديا فى الحقبة الكلاسيكية .

إن تلقينا للقليل من المعلومات عن الظروف المادية للمسرح الإغريقى ليس خطأ أيسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيديس. لقد أبدعوا مسرحياتهم من أجل عرض واحد، نادراً ما كان يتكرر، كما أن فرصة النشر فيما بعد كانت فرصة واهية . ولهذا السبب علينا أن نتحول إلى الآخرين لنكتشف تصور الإغريق لمسرحهم، وأهم هؤلاء أرسطو ، أول "نقاد" العالم القديم. ولكن إذا كان أرسطو هو أول ناقد، فمن المفيد أن نشير إلى أنه كان يكتب بعد سبعين عاماً من موت سوفوكليس ويوربيدس، كما أن إستيلاءه على اللقب حدث غيابياً . إن الاحتياج للإمساك بالحاضر من أجل المستقبل لم يكن أحد اهتمامات القرن الخامس قبل الميلاد، وحقيقة أن هيرودوت وثيوسيديدس سجلا بعض

* *لاوكون : راهب طروادى تم تخليده فى كتابات كثيرة أشهرها كتابات ڤيرچيل وڤينكلمان لكن التمثال الذى أقيم له فى روما عام ١٥٠٦م جعله شهيراً. والتمثال من الرخام يقوم فيه ثعبانان بمهاجمة لاوكون لأن أبوللو أراد أن يعاقبه على تحذيراته من إدخال الحصان الخشبى إلى طروادة.(**المترجم**).*

وقائع الماضى القريب والبعيد كان تسجيلا لأغراض معينة، لكن كلاهما لم يلتفت إلا عابراً إلى العلاقات اليومية فى أثينا . إنهما ، ببساطة ، لم يكونا مهيئين لهذا الهدف .

يجب علينا أن نلتفت إلى كاتب الكوميديا أريستوفانيس وإلى الفيلسوف أفلاطون، وليس إلى المؤرخين، إذا ما أردنا معرفة ملامح الحياة الأثينية فى القرن الخامس قبل الميلاد . ولم يكن هدف أى منهما كتابة التاريخ الاجتماعى، لكنهما تركا بعض التفاصيل حين تكلما عن الاهتمامات والانشطة العامة والخاصة . كما أن كليهما كان لديه ما يقوله عن المسرح . وفى غياب أى نقد بالمعنى الحديث، يمكننا على الأقل الحصول منهما على بعض الانطباعات عن كيفية تقييم الأثينيين لمسرحهم فى القرن الخامس . وبرغم الاختلاف بينهما ، فإن أريستوفانيس وأفلاطون يمكناننا من وضع أرسطو فى مكانه المناسب .

كان أريستوفانيس كاتبًا كوميديًا تتطرق مسرحياته إلى عالم المسرح وإلى الشهرة فى تمثلاتها المختلفة، وقد أشار إلى المتفرجين، والمشاهد المسرحية، وإلى تقنيات خشبة المسرح بشكل يساعدنا على إعادة تصور الجو العام وتفاصيل الكوميديا القديمة. إنه يقدم شخوصاً معاصرة كشخصيات مسرحية، وإذا كانت السخرية تكون على حساب الصدق عادة، فإن ظهور سقراط أو يوربيديس على خشبة المسرح يمثل تشهيراً بهما . لقد قدم أريستوفانيس مسرحيته ***الضفادع*** فى عيد اللينايا عام ٤٠٥ق.م، بعد عدة شهور من موت سوفوكليس ويوربيديس . وقد قرر إله المسرح ديونيسيوس أن يحاول إعادة يوربيديس من العالم السفلى *Hades* لإنقاذ المهرجانات الدرامية . وحين يصل إلى الضفة الأخرى من نهر ستيكس *Styx* يكتشف انعدام وجود اتفاق عام على أن يوربيديس سيكون أفضل المرشحين للإعادة للحياة . هنا يقرر ديونيسوس أن يعقد مسابقة بين أيسخيلوس ، الذى كان قد مات قبلها بخمسين عاماً ، ويوربيديس للفوز بـ"عرش" الدراما . وتتكون المسابقة من قيام كل كاتب من الاثنين بالسخرية من عمل الآخر والدفاع عن عمله– ولايتم الاشارة إلى سوفوكليس الذى مات فى وقت غير ملائم، أى بعد كتابة المسرحية تقريباً ودخولها مرحلة البروفات .

هذه المسابقة مسخرة بالطبع، كما أن النتيجة النهائية التى تنتصر لعودة أيسخيلوس، وليس يوربيديس، إلى أثينا هى نتيجة لعوامل سياسية وليس لعوامل درامية. وبرغم هذا فإن أريستوفانيس يلقى الضوء على أسلوب الكاتبين. وفى غياب وجهة نظر بديلة، فإن ما قيل فى هذه المسابقة قد اكتسب وزنًا يفوق قيمته،"وزن" السطور التى كانت سببًا فى اعتبار ايسخيلوس أفضل من يوربيديس. وهكذا فإن سببًا من أسباب التفوق يلفت نظرنا إلى حقيقة مهمة .

ضمن أسباب شكوى يوربيديس يأتى استخدام أيسخيلوس للشخصية الصامتة ، التى تجلس وقد اكتسى وجهها بإمارات الحزن، لاتقول شيئًا، بينما تشدو الجوقة بمجموعة من القصائد الغنائية . يقوم أيسخيلوس بالدفاع عن نفسه ، ثم يقوم فى النهاية باتهام يوربيديس بالحط من مكانة التراچيديا باستخدام شخصيات، وأزياء غير مناسبة، قائلاً مقولته الشهيرة:"ملوك فى أسمال" . وهذه الهجمات ليست أكثر من عناصر ثانوية فى معركة حامية الوطيس حول البرولوج، وحول اللغة ، وحول الثيمة والشخصية . ووحدها لا تمثل هذه العناصر الدرامية أى دليل على أهمية العناصر المسرحية theatrical فى المسرحيات plays . وبرغم هذا فإن المهم هو اعتراف أريستوفانيس، على لسان شخصياته، ببعض عناصر المسرح التى لا يمكن استنتاجها إلا من خلال النصوص المكتوبة scripts . ومثل هذه الاشارات ترخص لنا البحث عن تقنية الصنعة المسرحية التى تهتم وتستغل مفاهيم مثل المشهد الساكن tableau ، والتباين ، والصورة المسرحية ، ليس كطريقة حديثة للنظر إلى المسرحيات القديمة ، ولكن باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من المسرح منذ بداياته .

ومن المفترض أن ايسخيلوس ويوربيديس شخصيتان متخيلتان فى ***الضفادع*** على شاكلة أريستوفانيس الذى لايستطيع المساهمة فى بداية المناقشة حول طبيعة الحب بسبب إصابته بالفواق فى كتاب أفلاطون ***المائدة*** . لكنه فيما بعد يؤسس نظريته إنطلاقًا من الايمان بأن الانسان خلق كائنًا مزدوجًا فى الأصل، ثم قطع إلى نصفين بسبب طبيعته الشريرة، وحلت عليه لعنة البحث عن النصف المفقود . وتفيد هذه الأمثلة

فى الترويح عن ضيوف الغداء قبل أن يقدم سقراط رأياً أكثر جدية . وإلى حد بعيد يعد سقراط وأريستوفانيس لسان حال أفلاطون .

والحقيقة نفسها تنطبق على شخصيات *الجمهورية* التى يقدم فيها أفلاطون معارضته المرعبة للدراما والمسرح . *والجمهورية* بحث مطول ، فى شكل حوار ، عن طبيعة العدل. وفى بدايته تقدم بعض الشخصيات الثانوية تعريفاتها للعدل ، ولكن سقراط بدوره يكشف مواطن ضعفها ، ثم يقدم منهجاً أكثر سهولة لمثل هذا الموضوع المجرد وذلك بإلقاء الضوء أولاً على المدينة – الدولة المثالية . وبعد مناقشات مبدئية تتم الموافقة على أنها يجب أن تتكون من ثلاث طبقات، الحراس والجنود والعمال، فى تشابه مع عناصر ثلاثة داخل الجنس البشرى، طالما أن هذه الطبقات قادرة على العمل فى توافق تام. ويستمر سقراط فى فكرته فيتطرق إلى تعليم طبقة الحراس أو الفلاسفة فيقدم "نظرية الاشكال" الأفلاطونية، التى تنطلق منها كل تحفظاته على الدراما .

وكما قُدمت فى كتاب *الجمهورية* فإن نظرية الاشكال تفترض أن كل شىء على سطح الأرض هو محاكاة أو انعكاس باهت لـ"شكله" . فعلى أحد المستويات يعد **شكل** الإنسان هو الإله . كما أن الأشياء المادية أيضاً لها ***أشكال***، فالكرسى الذى تجلس عليه، والمائدة التى تأكل عليها، هى ذاتها محاكاة لـ"شكل" الكرسى أو المائدة . وهذه الأشكال تحتوى فى ذاتها على كل ما يلزم لتوصيل أى كرسى أو مائدة حد الاكتمال .

ومثل هذا المبدأ الصارم يخلق مشكلات أخلاقية أمام رجل التعليم، فالشعر كان يمثل بالنسبة للأثينى جانباً من التعليم شأنه شأن القراءة والكتابة والتدريبات الجسدية، لكنه فى "المدينة الفاضلة" يجب أن يكون النوع الصحيح من الشعر. والإبداع من وجهة نظر سقراط يعنى "رواية الأكاذيب"، ولهذا فإن هوميروس يكذب كذباً مزدوجاً حين يقدم آلهة يغشون ويسرقون. ولهذا فإن أى شعر درامى لايقدم الآلهة بشكل لائق يكون موضع شك ، ويجب استبعاده من مناهج التعليم ، وهناك منطق شبيه بهذا يطبق على تجسيد الطفل الذى يشين والديه ، أو البطل الذى يهاب الموت . وكنتيجة لهذا فإن غالبية المواقف التى تعالجها الكوميديات والتراچيديات الباقية تلقى ، من خلال آراء المتحاورين ، اعتراض أفلاطون .

وكما لو لم يكن هذا كافياً ، فإن المتحاورين فى خطوتهم التالية ، يهاجمون الممثل. فمن خلال منطق صارم ، وإن تعذر الدفاع عنه ، يُثبت لنا أن خروج رجل صالح من شخصيته لتقديم شخصية رجل سيء للمتفرجين لابد وأن يكون أمراً شائناً ، فالرجال السيئون لايجب تقليدهم . وباستمرار النقاش تتم الموافقة على أن الرجل الصالح لايستطيع إلا أن يقوم بشيء واحد بشكل جيد ، وهكذا يصل سقراط إلى النتيجة التالية :

أقدم لك الآن يا أديمانتوس سؤالا لتفكر فى إجابته : هل نريد لحراسنا القدرة على أن يلعبوا أدواراً عديدة ؟ ربما تأتى الإجابة من مبدئنا الذى طرحناه مبكراً بأن الإنسان لايستطيع إلا أن يقوم بشيء واحد بشكل جيد ، ولو حاول القيام بعمل عدة أشياء فسوف يفشل فى ترك بصمته فى أى منها . ألا ينطبق هذا المبدأ على التمثيل ؟ أن نفس الرجل لايستطيع أن يلعب عدة أدوار بنفس الجودة التى يلعب بها دوراً واحداً .

لا ، لايستطيع .

ففى هذا الحال لن يستطيع أن يكون قادراً على ممارسة مهنة محترمة وأن يقدم فى نفس الوقت مجموعة مختلفة من الشخصيات . وحتى فى حال شكلين أدائيين متقاربين مثل التراچيديا والكوميديا فإن نفس الشاعر لايستطيع أن يكتب فيهما بنفس النجاح . مرة أخرى ، إن إلقاء الشعر الملحمى والتمثيل على خشبة المسرح يعدان مهنتين مختلفتين ، وحتى على خشبة المسرح فإن ممثلى التراچيديا يختلفون عن ممثلى الكوميديا.

هذا هو الحال .

(*The Republic of Plato , III* , 394-5 trans . F.M. Cornford , Oxford , Oxford University Press , 1941 .)

وبهذا المنطق إذا استطاع إنسان تقديم شخصية سيئة على خشبة المسرح دون

خجل فلابد وأنه رجل سيء . لماذا ؟ لأنه لو كان رجلا صالحًا لما عرف كيف يسلك سلوك *الرجل السيء* . ويخلص سقراط إلى أن :

فلنفترض إذن أن شخصًا ماهراً مهارة تمكنه من تلبس أى شخصية وأن يقلد أى شيء وكل شيء قد قام بزيارة بلدنا وعرض علينا أن يؤدى مؤلفاته ، فسوف ننحنى أمام هذا المخلوق الذى يملك تلك القوة الهائلة على منح المتعة ، لكننا سوف نخبره بأنه ليس مسموحًا لنا بقبول شخص مثله فى جمهوريتنا .

(ibid, III , 397)

والنتيجة هى استبعاد المسرح من "المدينة الفاضلة" ، لكن أسباب الاستبعاد ، برغم تداخلها مع التحفظات ضد الشعر ، مرتبطة بشخص وطبيعة الممثل . والمسرح يُنظر إليه باعتباره فنًا أدائيًا وطبيعته الخاصة تلك هى التى تجعله خطراً ، من وجهة نظر أفلاطون .

فى نهاية الكتاب ، تتعرض *الدراما* لهجوم سقراط حين يحاول توليف نظرية عن الفن : فما يفرق التراچيديا عن الملحمة هو المحاكاة mimesis ، وفى هذا الشكل الفنى ، كما فى الأشكال الأخرى كالنحت والرسم ، فإن النتاج الفنى يقيّم بواسطة مدى تشابهه مع الحياة . فالشاعر والرسام يقلدان الحياة ، وهكذا فإن الإبداع الفنى يقف على بعد درجة واحدة من الحياة ، ومن هنا يحتل مكانة تالية لها . لكن الحياة نفسها ، وفقًا لـ"نظرية الأشكال" تحتل مكانة ثانية من الأصل . وهكذا فإن التجسيد الدرامى يبتعد درجتين عن " الحقيقة " ، أى أن الدراما تمثل المرتبة الثالثة ، وتلك المرتبة لامكان لها فى **الجمهورية** .

وفى مناسبة أخرى ، يظهر المسرح كموضوع جدال بين سقراط وأصدقائه حين تصبح التأثيرات الأخلاقية للشعر موضوعًا للنقاش ، قرب نهاية **الجمهورية** . هنا تصبح التراچيديا موضوعًا للتشهير بسبب إثارتها للمتفرجين الذين يجب السيطرة عليهم :

هل من المعقول أن يملأنا مشهد إنسان يتصرف تصرفًا يحقّرنا ويخجلنا لو تصرفنا تصرفه ، بالإعجاب والإمتاع ، بدلا من أن يملؤنا بالاحتقار؟

لا ، ليس هذا معقولا .

ليس معقولا ، لو عرفت أن الشاعر يحاول جهده إشباع هذا الجزء عينه من طبيعتنا، الذى يتوق جوعه الغريزى للامتلاء بالدموع والنواح ، بينما يجب السيطرة عليه بالقوة حين يواجهنا الحظ السىء .

(ibid. , x , 605-6)

إنها تلك النقطة الأخيرة ، التأثير على المتفرجين ، التى كانت شغل أرسطو الشاغل. ومؤرخو المسرح ينظرون إلى كتابه **فن الشعر** باعتبار أن مشاكله أكثر من قيمته ، وبرغم أنه قدم المادة التى صاغ منها منظرو المسرح وممارسوه فى عصر النهضة نهضتهم المسرحية ، إلا أن أرسطو كان فيلسوفًا فى المقام الأول . ولكى نكون أكثر دقة فإن أرسطو ربما كان أول الموسوعيين . ففى عصر كان يمكن فيه لرجل واحد أن يعرف الكثير ، كتب أرسطو أعمالا كثيرة عن الفلسفة الطبيعية ، والأخلاق ، والسياسة ، والخطابة ، ضمن أعماله المنظورة التى تعدت أربعمائة عمل . وتمثل فلسفة أرسطو القاعدة الأساسية لكل كتاباته ، ولهذا يجب النظر إلى أى من تعليقاته أو تعليقات أفلاطون على الدراما من هذه الزاوية .

تتلمذ أرسطو عشرين عامًا على يد أفلاطون ، وكان **فن الشعر** يمثل تحديًا مباشرًا لأستاذه : فهو تفنيد فلسفى لنظرية أفلاطون فى الفن ، وإعادة نظر فى مفهوم المحاكاة **mimesis** ، وإعلاء من شأن التأثير العاطفى للعرض الدرامى . وقد ورث أرسطو عن أفلاطون "نظرية الأشكال" ورضى بها ، ولهذا فهو لايجادل فى مقولة أن الشعر الدرامى يبتعد درجة واحدة على الأقل عن الحقيقة . ولكنه حين يجادل أستاذه ، فهو يكتب كفيلسوف يرد على فيلسوف ، محاولا دحض أفكار بعينها .

هذه الأفكار تساهم فى جعل بعض عناصر **فن الشعر** أسهل على الفهم ، حتى ولو لم يكن الكتاب يحتوى على ما يبرر ذلك التقديس الذى نالته كل كلمة فيه لمئات السنين . كما أنها تقدم تفسيرًا جزئيًا لقلة الإشارات الواردة فى **فن الشعر** عن الجوقة ، ولماذا

تم تجاهل العروض المسرحية تقريبًا ، ولماذا يقدم الشخص الوحيد فى أثينا الكلاسيكية ، الشخص الوحيد الذى ربما كان قادراً كناقد على مشاهدة إعادة عرض التراجيديات التى لم يكن قد مرَّ عليهما أكثر من جيل ، لماذا يقدم القليل من انطباعته عنهم كقطع مسرحية . إن هذا العنصر لايظهر فى مناظرته أبداً .

إن ترتيب المواد كماوصل إلينا فى **فن الشعر** مشوش إلى حد ما ، لأنه من المعتقد أنه سلسلة من المحاضرات والملاحظات التى لم تتم مراجعتها . وأرسطو يعطى وعداً قوياً فى **السياسة** بأن يفسر بعض الأشياء فى **فن الشعر** لكنه ببساطة يتجنب التطرق إليها فى النص الذى وصلنا . وحتى لو كان عملاً مكتملا ، فإن مؤلفه لم ينتوى له أن يكون تعليقًا على ماضى المسرح ، ولا حتى أن يكون دليلا لكتاب المسرح فى المستقبل. وإذا ما كانت التفاصيل التى يقدمها أرسطو عن نمو وتطور التراجيديا والكوميديا تبدو مبهمة ، كما يبدو النقد الدرامى غائماً ، فذلك صحيح ، لأنهم ليسوا أكثر من معالم مرحلية فى رحلة فلسفية .

وبرغم أن أرسطو لم يقصد من البداية كتابة تاريخ المسرح فإنه لم يجد مناصاً من تكرار بعض فرضيات عصره حول ميلاد التراجيديا والكوميديا . ومن المؤكد أن هناك معلومات توفرت له ، لكنها لم تصل إلينا . وبرغم أن هذه المعلومات قد تكون مجرد أقاويل إلا أنها كان من الممكن أن تتضمن مدونات كاملة عن الفائزين فى المسابقات الدرامية ، وهى الأسماء التى وصلت إلينا فى شكل مقتضب . كما كان من المحتمل أن تكون لديه أسماء العروض المسرحية التى عاصرها . فالمسرحيات كانت ماتزال تعرض فى زمن أرسطو فى "مسرح ديونيسيوس" خلال مهرجانى اللينايا والديونيزية الكبرى . وفى الحقيقة فإن أول واجهة حجرية ثابتة ، والتى بناها ليكورجوس ، تعود إلى نفس تاريخ كتابة **فن الشعر** تقريباً . وقد كانت برامج هذين المهرجانين الكبيرين ، وفى أماكن إقامة بعض المهرجانات المحلية الصغيرة ، تحتوى على إعادة عرض بعض مسرحيات كبار كتاب القرن الخامس قبل الميلاد ، فقد كانت صنعة كتابة المسرحيات فى تدهور ، على عكس صنعة الممثل . ومن المؤكد أن التقارب الزمنى بين أرسطو

وأعمال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس يجعل من تحدى أياً من معتقداته تهوراً ، حتى حين يتعلق الأمر بأول مسرح أثينى .

إن نظرة سريعة على الأجزاء القليلة فى **فن الشعر** التى تعلق على تطور المسرح فى اليونان تثبت ليس فقط أن القضايا التى شغلت أجيالاً من الدراسين فيما بعد لم تشغل أرسطو إلا هامشياً ، ولكن أيضاً اعترافه بنقص المعطيات الكاملة أمامه . إن عدم التفاته إلى المسائل التاريخية هو نتيجة مباشرة لاهتمامه بالغرض الأساسى لكتابة **فن الشعر** من البداية .

لقد قدم الكتاب البدائيون الأيونيون مرحلة الإنتقال من مرحلة القصائد الملحمية إلى التأريخ المتخصص عند هيرودوت وثيوسيديديس وزينوفون ، لكن الماضى فى زمن أرسطو ، حتى ذلك الذى لم يمضى عليه مائتى سنة ، كان ماضياً غائماً دون جدال . لكن الاكتشافات الأثرية ، وأبحاث الثقافات المقارنة ، والمنظور التاريخى وضعوا المؤرخ الحديث فى وضع أقل ما يقال عنه أنه أفضل من وضع ثلة كتاب الحقبتين الهللينية والرومانية الذين كتبوا تاريخاً غير متسقة ومتناقضة ، أى وضع يمكنه من أن يلقى الضوء على الحياة الاجتماعية والدينية فى بدايات أثينا .

إن النظريات الأنثروبولوجية عن أصل التراجيديا ، والتى تربطها إلى المعارك الرمزية بين الظلام والنور ، وإلى الاحتفال الطقسى بالدورة الزراعية ، أو إلى الابتهالات الدينية للأبطال الموتى ، تنطبق ظاهرياً على تجليات الأشكال الدرامية المبكرة فى أى مجتمع منظم تقريباً . إن اشتقاق كلمة دراما من الفعل **dran** ، بمعنى يفعل ، يكاد يكون كافياً لتوصيف كل أساليب الرقص والاستجابات الدرامية المستترة من دقات الأرجل الوقورة للرجل البدائى المغمور فى الطين Aboriginal* Mudmen إلى صرير أسنان الـ "بارونج" Barong المسحورين ، وإلى الطقوس السرية الواعية للهنود الحمر Pueblo Indian** . وكل هذه درامات لاتحدها

* *وصف يطلق على السكان البدائيين (خاصة لإيطاليا واليونان) ثم تم تعميم الوصف على أى سكان أصليين بعد مرحلة الاستعمار .*

** *Pueblo Indian هندى أحمر أمريكى من هنود أريزوناونيومكسيكو .*

لاالتقاليد الخارجية ولا الكلمة ، لكنها تعتمد فقط على الرباط الدينى بين المؤدى الكاهن والمتفرج/المشارك . وتعود بدايات مثل هذه الأشكال إلى ما يزيد على ألفى سنة قبل مولد أيسخيلوس كما أنها مازالت قادرة على إثارة الرهبة مهما خفت درجة تجلياتها الحديثة .

وكما بزغت مدن يونانية عديدة من عصورها المظلمة ، كان من المنطقى أن تطور هذه المدن بعض عناصر طقوسها المدنية إلى شكل من الأشكال الدرامية . وأن تتخذ بعض هذه التطورات شكل الكوميديا هو أمر أقل إدهاشًا من تطورات الشكلين الساخر والجليل فى اتجاهات متباينة . وأن تتقوى هذه الأشكال بالتقاليد المدنية للمسامرين الرحالة ، سواء أكانوا شعراء ملحميين ، أو مهرجين ، أو بهلوانات ، لايعكس شيئًا أكثر تطرفًا من الرغبة فى امتصاص وتصنيف الممارسات الاجتماعية المصاحبة لمجتمع ينمو من العيش على حد الكفاف إلى مجتمع كامل المدنية .

هذه التقاليد المدنية هى التى أشار إليها هوميروس الذى ينظر إلى الشاعر الملحمى باعتباره شخصية ذات شأن فى مجتمعه . فمن منهج تعامله مع مادته ، ومن أدائه ، ومن رد فعل المشاهدين يمكننا استنتاج أن الشاعر الملحمى عند هوميروس هو بوضوح البشير بالممثل . ما يمنعه من أن يكون ممثلا هو الفارق البسيط بين حكى القصة و "المحاكاة" . فالحاكى يعلق من بعد صيغة الغائب على محادثة – "قال"... "لكنها أجابت" "..." – ويملأ ما بين المقاطع الحوارية بما يلائمها من سرد . هكذا كان يؤدى الشاعر الملحمى الهوميرى ، وتلك كانت التقاليد الشفهية التى تواصل بها الشاعر الملحمى هوميروس مع الأثينيين حتى قام بيزاستراتوس بالتكليف بكتابة أول نص معيارى من أجل عيد ديونيزيا الكبير .

هكذا فهم المؤرخون والنحويون المتأخرون أن ثيسبس "اخترع" التمثيل ، وبرغم هذا فإن أرسطو لايشير إليه أبداً فى كتاب **فن الشعر** . وبرغم عدم دقة التواريخ ، وإذا كان ثيسبس قد وجد على الإطلاق، فإن عام ٥٣٢ق.م يبدو أكثر الأعوام مصداقية كتاريخ لعرض أول تراچيديا . لكن ما معنى القول بأنه " اخترع" التمثيل ؟ يبدو بوضوح أن

مساهمة أول ممثل كانت ببساطة أن "يصبح" بواسطة المحاكاة الشخصيات التى كان يقوم فى الماضى بتنصيص حوارها . ذلك بالتأكيد هو التحول الذى رأى أفلاطون إمكانية إفساده للمواطنين الذين يمسهم الأمر . فالوصف تحول إلى حوار ، والملحمى أصبح دراميًا ، والشاعر الملحمى أصبح ممثلا .

والتحول واضح المعالم بما يكفى ، لكن هناك نتيجة هامة تتعلق بطبيعة الدراما الإغريقية ، لكنها نتيجة يجب أن تعتمد أكثر على التخمين . ففى **الأوديسة** يتكرر انضمام جوقة من الراقصين لكى تؤدى مع الشاعر الملحمى ، ومن الواضح أن هذا يستهدف توضيح قصته ولكننا سوف ندرس النتائج المترتبة على هذه العلاقة فى الفصل الرابع . وقد ألقى أرسطو الضوء على أهمية الرقص كعنصر من عناصر الدراما فى الجزء الافتتاحى من **فن الشعر** حين يشير إلى الطريقة التى يتبعها الراقصون "لتنظيم إيقاعات حركاتهم لكى تجسد شخصيات الرجال ومشاعرهم " بعد ذلك يؤكد أن التراچيديا تطورت من "الارتجال" ومن الديثرامب ، وهى رقصة دائرية يؤديها خمسون مؤديًا ، وتجرى بينها المنافسة بمناسبة المهرجانات . والاعتقاد العام أن الجوقة كانت تقدم الدراما كلها ، لكن قائد الجوقة تفرد بالظهور كممثل . وسوف أبرهن فى الفصول التالية على أنه من المحتمل أن الجوقة والممثل كانا دائمًا كيانين مستقلين ، كما كان الحال مع الشاعر الملحمى والجوقة ، وأن الجوقة ، خاصة فى الأزمنة المبكرة ، كانت توظف لإعطاء بعد مرئى للممثل ، وأنه لا يجب النظر إلى التراچيديا اليونانية باعتبارها تطورًا بسيطًا من دراما كورالية إلى دراما تمثيلية ولكن كوسائل مركبة من اكتشاف الإمكانات المتاحة بواسطة علاقات متباينة بين كل المؤديين فى المقام الأول .

كانت التراچيديا أثينية بالتحديد ، فأثينا هى التى أنجبت التراچيديين الثلاثة الوحيدين الذين بقيت أعمالهم ، كما أننا نعرف أسماء كتاب عديدين أقل منزلة منهم. وحين يخبرنا أرسطو أن كلا من التراچيديا والكوميديا كانا أصلا "ارتجال" فهو يستخدم صفة هى ***autoschediastike*** ، وهى غير واضحة المعنى . وهذه الصفة لاتبدو وصفًا لمواقف درامية غير مكتوبة ، مفتوحة النهاية حتى انتهاء العرض ، حيث

تتاح للممثل حرية التعبير التلقائى عن الشخصية . ربما تعنى الصفة ذلك النوع من تقنية التمثيل المتطور الذى يتم التدريب عليه كثيراً والذى يوجد فى الكوميديا ديلارتى ، والتى تعتمد على معرفة الممثل برصيد أساسى من المواقف والنكات والإستجابات يتصرف فيهم وفقًا لسيناريو محدد سلفًا . هذا المعنى يؤكد الصلة مع الشاعر الملحمى أو الراوى الملحمى ، الذى يبدو وأنه كان يملك رصيداً مشابهًا من المقاطع الوصفية والألقاب و"حشوات" موقّعة يستطيع من خلالها تأطير آخر أعماله .

لو كان أرسطو يعلم أن ثيسبيس هو "مخترع" التمثيل أو مخترع التراچيديا فقد كان لزامًا عليه أن يذكره فى مقولته العرضية المؤسفة ، بالنسبة لنا "إن المراحل المتعاقبة التى مرت بها التراچيديا ، والمؤلفين الذى قدموا هذه التغيرات ليسوا مجهولين ". وربما كان من سوء الحظ عدم ربطه ، بشكل أكثر مباشرة ، بين الدرامى والملحمى كفنون عرض ، لكن من الصعب اعتبار ذلك حذفًا . وبدلا من هذا ، يقدم أرسطو بعض التعليقات السريعة على هبوط مكانة الجوقة لصالح الحوار ، وعلى زيادة عدد الممثلين إلى اثنين بواسطة ايسخيلوس وإلى ثلاثة بواسطة سوفوكليس ، الذى قيل أيضًا أنه أدخل الديكور المسرحى .

من الواضح أن تفاصيل التجسيد المسرحى لاتعنى أرسطو ، وقد تم ضمها تحت لواء العنوان العام ***opsis*** (المنظر) . ويقرر أرسطو أن التراچيديا تتكون من ستة عناصر تحدد قيمتها : الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر . والـ ***opsis*** ، والموسيقى . ومن المعتاد ترجمة كلمة ***opsis*** إلى "المنظر" لكنها فعليًا تغطى البعد المرئى كله ، الذى أقول إنه كان فى غاية الأهمية فى التراچيديا . ومن الواضح أنه إذا كان الكاتب الوحيد الذى اهتم بالدراما قد اختار إنزال مرتبة العنصر المرئى إلى المرتبة الخامسة أو السادسة ، فمن الضرورى أن يقدم تفسيراً لذلك ، خاصة وأنه يضيف بعد ذلك ، أى بعد إلقاء الضوء على العناصر الأربعة الأولى ، أن الموسيقى ربما كانت أهم عنصر متبق من عناصر التزيين ، فالـ ***opsis*** له عاطفية معجبة ، لكنه أقل العناصر تطلبًا للمهارة وأكثرها بعداً عن مجال الفنان المبدع : "لأن قوة التراچيديا يمكن أن تحس

بدون تجسيد أو ممثلين ، بينما مسئولية تأثيرات المشهد المرئى تقع على مدير خشبة المسرح ***Skeuopoios*** * أكثر من وقوعها على الشاعر".

ومن الملفت أن أرسطو يفشل هنا فى التمييز الضرورى بين العناصر الخارجية المساعدة على التجسيد المسرحى وبين طريقة استخدام الكاتب المسرحى لهم . ويرى الجميع أن أرسطو لابد وأن حضر المهرجانات الدرامية فى أثينا ، لكنه لايكتب كأحد المترددين على المسرح . وهو يشير إلى الممثلين فى الحقبة الكلاسيكية الذين كانوا

ينتقدون بعضهم البعض ، أو الذين كانوا يتعرضون للانتقاد بسبب المبالغة ، لكن الإنسان لايستطيع أن يستخرج من أرسطو وحده أى نوع من أنوا ع الانطباعات المشابهة، أو سمات العروض المسرحية سواء فى عصره أو أى عصر سابق عليه . وفى الحقيقة فإنه يعترف بأنه من الممكن ، فى رأيه ، أن ينال الإنسان من قراءة التراچيديا ما يناله بمشاهدتها ، وهى مقولة أعطتها الأجيال التالية مرجعية مشئومة .

وبناء على هذا فلا مناص من ألا تعنى الجوقة شيئًا لأرسطو : "فأفراد الجوقة يجب أن يعتبروا كواحد من الممثلين" وهو يسجل أن أجاثون ، الذى ينسب إليه إدخال الحبكة "الخيالية" لفترة وجيزة ، كان أول من قلص دور الجوقة لتكون مجرد فاصل داخل الدراما ، كما يتجلى هذا فى نصوص "ميناندر" الكوميدية التى بدأ تقديمها على المسرح عام ٣٢٢ ق.م ، أى قبل موت أرسطو بقليل . وهو يقدم إنطباعًا محدوداً عن الموسيقى المصاحبة للأشعار ، ولا يقدم شيئًا عن عنصر الرقص الجوهرى . كل عناصر العرض هذه تقريباً تحتل درجة دنيا عند أرسطو لأنها ، كما يقول ، لا تعنيه بقدر ما تعنيه الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر . هكذا يحول أرسطو التراچيديا إلى شكل أدبى وخاص . لكن هذا لا يعطينا الحق فى النظر إلى المسرح الكلاسيكى بنفس الطريقة .

وتعد المحاكاة **mimesis** أهم فرضية فلسفية يرثها أرسطو عن أفلاطون ، وبرغم أنها أساس فن الممثل فإن أرسطو يستخدمها بالمعنى الأفلاطونى . فكلمة محاكاة

* *ترجمة إبراهيم حمادة : "أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحى" ، صـ ٩٩ من ترجمته لكتاب أرسطو .* ***(المترجم)***

mimesis تستخدم فى **الجمهورية** ليس فقط للدلالة على التقليد imitation أو "التجسيد الدرامى" لكن أيضًا بمعنى "نسخة copy" من الحقيقة . وهكذا يعرّف الفن من خلال مصطلحات التقليد الذى تفسره ميول الإنسان الطبيعية نحو الإيقاع والألحان والرغبة الغريزية فى المحاكاة **mimesis** . وفى ضوء هذا المفهوم الموروث عن الفن كـ "محاكاة" بمعنى "النسخ" ، يجب على الإنسان أن ينظر إلى القواعد الأرسطية ، قواعد البناء الدرامى التى تعلق بها كتاب عصر النهضة ، والتى حكمت كتاب الكلاسيكية الفرنسية . وأهم تلك القواعد حتى الأن كانت الوحدات الثلاث – وحدات الزمان والمكان والفعل .

حين يفرق أرسطو لأول مرة بين الملحمى والدرامى فهو يأخذ البناء العروضى فى الإعتبار أولا ، ثم ينظر إلى سمة القص الملحمى ، ثم يضيف : "إنهما يفترقان بالإضافة إلى ذلك فى الطول : فالتراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تحصر نفسها فى دورة شمسية واحدة ، أو تزيد عنها قليلا ، بينما الفعل الملحمى لا يحده أى زمن" . هذه هى المرة الوحيدة التي يشار فيها إلى "وحدة" الزمن فى **فن الشعر** . إنها إشارة غير حاسمة فى أفضل الأحوال ، وإذا ما طبقت على التراجيديات الباقية لما انطبقت تقريبًا .

لاتوجد مسرحية باقية من مسرحيات القرن الخامس يخضع فيها كاتبها لمثل هذه العادة ، ولا نقول القاعدة ، بإستثناء مسرحية **أجاكس** لسوفوكليس التى تتعلق حبكتها بإمكانية تغلب البطل على العقبات التى يواجهها إذا ما استمر حيًا خلال اليوم الذى تجرى فيه الأحداث . وكما تطبق فى أماكن أخرى فإن هذه التوصية ليست أكثر من إشارة من أرسطو إلى أنه من الطيش أن يقوم الكاتب المسرحى بتحويل **الالياذة** أو **الأوديسة** إلى عمل درامى واحد . إن خديعة النقاد لأنفسهم تكمن فى افتراضهم أن **الأورستية** ستكون شيئًا آخر إذا ما عاد أجا ممنون إلى بيته ساعة أو يومًا أو أسبوعًا بعد أن ترى كليتمنسترا الديك الذى يعلن سقوط طروادة . إن الأمر لايتعلق بأى من هذه الأزمنة ، لأنه يصل فى المشهد التالى .

فى جزء آخر عن الفروق بين الشعر الملحمى والتراچيديا يوسع أرسطو من تعليقاته المبكرة حول موضوع كل منهما بقوله : "لانستطيع فى التراچيديا أن نقدم أحداثًا عديدة فى نفس الوقت ، بل يجب أن نحصر أنفسنا فى الحدث المقدم على خشبة المسرح وعلى الدور الذى يتقمصه الممثلون" . تلك هى الإشارة الوحيدة إلى "وحدة" المكان فى **فن الشعر** . مرة أخرى لايفعل أرسطو أكثر من الإشارة إلى عنصر واضح من عناصر البناء الدرامى فى عصره ، فقد كان من المستحيل عرض مشاهد متوازية . لكن الشعر الملحمى يستطيع أن يفعل هذا . كما أن الممارسات المسرحية للعصور التالية سمحت بتقديم كلا من المناظر المتزامنة والمشاهد القصيرة المتجاورة لتجسيد التزامن .

إن أرسطو لا يقول هنا أو فى أى مكان آخر بوجوب مشهد مكانى واحد . ومعظم التراچيديات الإغريقية تراعى وحدة المكان ، لكن مسرحية أيسخيلوس **الصافحات** ومسرحية سوفوكليس **أچاكس** لاتخضعان لها . ففى مسرح يستخدم وسائل رائعة مثل الرافعة **mechane** والمنصة المتحركة **ekkuklema** لم يكن تغيير المكان ضروريًا إلا فى النادر . وقد استخدم كتاب المسرح مثل تلك الوسائل حين احتاجوا إليها . ومن غير المقبول القول بأن المتفرجين قد وجدوا كسر وحدة المكان مربكًا وسط تقاليد التراچيديا التى كانت مترادفة مع التقاليد الكوميدية للكوميديا القديمة . فأريستوفانيس ينقل شخصياته من الأرض إلى السماء ، ويهبط بهم إلى العالم السفلى ***Hades*** عبر نهر ستيكس ***Styx*** ، وإلى مدينة معلقة فى الهواء ، دون أن يكون ذلك عبئًا على فهم المتفرجين لأعراف خشبة المسرح .

أما "وحدة" الحدث فتستحق وقفة أكثر جدية لأن المصطلح يبدو غير دقيق على الإطلاق إذا ما تم تطبيقه على أشياء بسيطة مثل الفاصل الكوميدى ، والحبكة الفرعية ، واتساق الشخصية . ومرة أخرى يهتم أرسطو ، لأسباب فلسفية أكثر منها جمالية ، بالتركيز على تراچيديا واحدة . ووحدة الحدث تتطلب فقط أن يكون الحدث مكتملا فى ذاته ، وأن يكون مرتبًا بحيث يصعب نقل أو حذف أى جزء منه دون الإخلال بكليته . وكما هو الحال فى وحدتى الزمان والمكان فإن أرسطو هنا لا يجادل فى شىء أكثر من ضرورة بناء المسرحية بناء لائقًا . والتراچيديا الإغريقية على أى حال يصعب الحذف

منها صعوبة فائقة حتى لجمهور لايستسيغ الشعر فى تقاليدها وبنائها . وجزء من السبب يعود إلى إقتصاد التراچيديين الكلاسيكيين التام . وحتى المشاهد غير المتوقعة، مثل وصول الوصيفة فى **حاملات القرابين** لأسخيلوس ، أو الجدل بين أدميتوس وأبيه فى **ألكسيتيس** ليوربيديس ، ليست مبتوتة الصلة بالحبكة . وعلى نفس النهج فإن المبالغة الواضحة فى نواح أوريست وألكترا الطويل ، أو فى الاتهامات الذاتية لـ "أدمتيوس" فى المسرحيتين المشار إليهما ، يترتب عليهما أشياء هائلة .

لقد راعى التراچيديون الكبار وحدة الحدث بوعى أو بغير وعى ، لكننا لانستطيع أن نقول هذا عن مراعاتهم لوحدتى الزمان والمكان . وأنا فى الحقيقة أشك فى وجود أى سبب خلف تعليقات أرسطو عليهما أكثر من ملاحظة بسيطة عن التراچيديات الناجحة فى عصره وفى العصور السابقة . ولكن كونه استخدم أسلوب بناء مثل هذه المسرحيات لكى يسوّغ قيمة التراچيديا والملحمة فى تعليم النشىء فهو أمر مختلف ، وهو أمر يرتبط فى النهاية بالأثر العاطفى للتراچيديا عند عرضها .

وتتركز نظرية أرسطو فى **فن الشعر** على تعريفه الشهير للتراچيديا . ومن المفيد إعادة إثبات هذا التعريف كاملا لأنه يربط ربطًا مباشراً بين مفهوم المسرح وأثره :

> التراچيديا إذن هى محاكاة لفعل جاد ، مكتمل ، وله طول معين ، فى لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفنى ، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد فى أجزاء المسرحية ، فى شكل فعل وليس فى شكل سردى ، من خلال الشفقة والخوف لإثارة التطهير الملائم من هذين الانفعالين . وأعنى بـ " اللغة الممتعة" تلك التى يدخل فيها الوزن والإيقاع والغناء . وأقصد بقولى "يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية" أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده ، وبعضها الآخر باستخدام الغناء .

(Aristotle , **Poetics** , VI, 2-3, trans . S.H. Butcher , London, Macmillan , 1895.)

والترجمة متكلفة قليلا ، لكن أى ترجمة لهذا المقطع الشهير تحتاج إلى شروح بسبب المصطلحات التى يستخدمها أرسطو .

والتقليد imitation هو المحاكاة mimesis كما استخدمها كلا من أفلاطون وأرسطو فى إشارة مزدوجة إليها بمعنى "انعكاس للحقيقة" أو "نسخة" منها ، وبمعنى "تقمص لشخصية" وفى هذه الكلمة المفردة يكمن معنى آخر يوضح الفوارق الرئيسية بين أرسطو وأفلاطون . فأفلاطون يفترض أننا نصبح ما نقلده ، ومن هنا كان فن التمثيل مفسداً أخلاقياً للممثل فى المقام الأول ، وأيضاً للمشاهدين .

والفعل ***Praxis*** ليس فعلا على خشبة المسرح وكشفًا للحبكة ، لكنه الأثر الناتج عن مجموعة من الظروف المعطاة . وفى المرة الثانية التى تستخدم فيها كلمة "فعل" ، "فى شكل فعل ، وليس سرد " ، فإن أرسطو يستخدم كلمة أغريقية أخرى غير Praxis ، بل يستخدم كلمة ***dronton*** باعتبارها مضاف إليه جمعى للمضارع التام لكلمة ***dran*** ، بمعنى "يفعل" . وبرغم صعوبة صياغة ترجمة إنجليزية للكلمة فإنه من الممكن ترجمة العبارة كالتالى : " من خلال فعل أشياء بدلا من الحديث عنها" . والتضاد هنا ، مرة أخرى ، هو بين الدرامى والملحمى ، لأن ***dran*** هى مصدر كلمتى دراما ***drama*** ودرامى ***dramatikos*** .

وكلمة ***Spoudaios*** التى ترجمت هنا إلى "جدى" تعنى أكثر "يستحق أن يؤخذ جدياً" . وكلمتا "كامل" و "له طول معين" هما ترجمة مقبولة لمصطلحات تفسر بالتفصيل فى النتائج المترتبة على مناقشة الطول والهدف المناسبين للتراجيديا .

وأخيراً هناك "التطهير الملائم" ، وهى الترجمة المعتادة لكلمة *Katharsis* ، حتى استقرت الكلمة نفسها كمصطلح ، بحروف هجاء مختلفة ، فى الأبجدية النقدية . ويشير أرسطو أول مرة إلى التطهير فى كتاب **السياسة** :

> نحن نقبل تصنيف الألحان كما وضعها بعض رجال التعليم – أخلاقى ، وعملى، وعاطفى ،وننظر إلى التساوق النغمى بإعتباره يناسب شيئًا هنا أو شيئًا هنا فى ذلك النسق . لكننا نقول أن الموسيقى يجب أن تستخدم ليس كمانحة فائدة واحدة ، بل فوائد عديدة مثل استخدامها فى التعليم وأغراض التطهير (وأنا أستخدم مصطلح "تطهير" هنا دون مؤهلات كافية ، وسوف أفصل معالجته فى

كتابى **فن الشعر**) وكتسلية سامية ، وكدافع للارتياح وكترويح لما بعد التوتر...
إن أى شعور يشعر به البعض بقوة يوجد عند الآخرين بدرجة أقوى أو أضعف
كالشفقة والخوف على سبيل المثال ، وأيضًا ذلك "الحماس" . إن ذلك نوع من
الاستثارة التى تؤثر على بعض الناس بقوة . وربما يحدث ذلك بسبب الموسيقى
الدينية ، فمن الملاحظ أنهم حين كانوا يستمعون إلى الأنغام ذات التأثيرات
القاصفة كانوا يقفون على أقدامهم كما لو كانوا قد حصلوا على معالجة شافية
ومطهرة . وهؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو أى مشاعر أخرى لابد
وأنهم قد تأثروا بنفس الطريقة لدرجة أن العاطفة تأخذ بألباب كل منهم . إنهم
جميعًا يصلون إلى شعور مفرح بالتطهر والإعتاق . على نفس المنوال تحدث
يقى التطهيرية نوعًا من الإبتهاج غير الضار للإنسان . من هنا تأتى أهمية
. . . ارق الصوتى والالحان التى يجب أن تكون موضع عناية هؤلاء المعنيين
با... ـت فى مجال الموسيقى المسرحية .

فى المسرح هناك نوعان من المتفرجين ، الأول هو الذى يتكون من صفوة الرجال
المتعلمين ، والآخر يتكون من العامة التى تتكون من شاغلى الوظائف الوضيعة،
والأجراء ، وأمثالهم . وهذا النوع الأخير يجب أن يحصل على متعته من خلال
تقديم المسابقات والعروض المرئية له . ولكن بما أن عقولهم قد تشوشت ، أى
ابتعدت عن حالة الطبيعة ، فهذا يعنى ابتعاداً عن المعيار الصحيح فى تساوقهم،
أى فى درجة نغم ونبرة موسيقاهم . إن كل مجموعة من النوعين تجد متعتها
فيما هو شبيه بها ، ولهذا فلابد من حدوث بعض التنازلات فى المعايير المسرحية
حين تستخدم الموسيقى التى تلقى قبولا من هذه الطبقة من المتفرجين .

(Aristotle , **Politics** , VIII , 7 , trans . T.A. Sinclair, Harmondsworth , Penguin , 1962)

هذا مقتطف طويل لكنه يكشف عن الكثير، على الأقل لتوجهه للصفوة، لدرجة أنه
يغنى عن الكثير من التخمينات حول استخدام أرسطو لكلمة تطهير فى **فن الشعر** . لقد

أصبحت كلمة تطهير مرادفا لكلمة "استجمام". وقد اعترف أفلاطون بضرورة الاستجمام كوسيلة لاستعادة التوازن العاطفى، وقد أقر أرسطو تلك الوظيفة للمسرح، كما أنه رحب، بشروط تحفظية، بالمسرح الذى يستطيع أن يؤثر بعمق فى متفرجيه.

إن الموضوع المطروح هنا، وكما ظهر فى كتاب **السياسة**، هو التأثير على المتفرج. وكلمة Katharsis تعنى حرفيًا تطهير أو تنقية، وهو مصطلح دينى كما هو طبى. وعلى سبيل المثال، فبعد أن يقوم أورست بقتل أمه يطلب منه القيام بطقوس تطهيرية معينة. وبرغم أن تلك الطقوس لا تبعد عنه إلهات العذاب، إلا أنها تعتبر تأدية لفروضه الدينيه العاجلة.

فى هذا السياق المسرحى يبدو أن أرسطو يستخدم "التطهير" بطريقتين. فهو يرى أن بداخل كل منا توجد طاقة كامنة من العواطف، وأن قيمة المهرجانات الدينية/الدرامية، وقيمة التراجيديا خاصة، أنها تثير فنيا تلك العواطف، التي يحددها أرسطو بـ "الشفقة" و "الخوف"، وتطردها. فالمتفرجون يحسون بالتعاطف مع الشخصيات على خشبة المسرح، وهم يحققون تنفيثا عن توترهم العاطفى عن طريق النحيب بدلا منهم. ولكى نهبط بالمناقشة من عليائها، من حقنا أن نفكر أن أرسطو ربما يستحسن مقولة "أوجدين ناش" العاطفية أن:

الفضيلة نبل والرذيلة خسة

لكنك من وقت لآخر تحتاج استثارة

فالمسرح استثارة إذن: أو ربما كان تجربة، ومشاهدة التراجيديا تعد نوعًا من المقيئات الروحية، يساهم بفعالية فى تحقيق سلامة وتوازن الفرد والمجتمع.

والمعنى الآخر لهذا التعريف هو أن تعتقد أن أرسطو يفكر فى العواطف كما يفكر فى عضلات الجسد. وكما تترهل أو تضمر أجزاء الجسم غير المستعملة فإن علينا أن نحتفظ بعضلات عواطفنا فى حالة مشذبة، ولو بمساعدة الآخرين، لحين الاحتياج إليها. مثل هذه الفكرة قد تناسب نظرية جمالية عن وظيفة المسرح، ولكن المقتطف المشار إليه آنفًا من **السياسة** ، يبدو وكأنه يشير إلى أن أرسطو فهم "التطهير" بالمعنى الأول.

ماتحت أيدينا إذن هو تسويغ محكم، ملتبس أحيانا، المسرح، وبالتحديد لدور التراجيديا فى المجتمع. ومحكم جدا فى الحقيقه كان وصف أرسطو لـ "المشاركة" الدرامية مما أدى إلى عدم تحديها جديا حتى ظهر بيسكاتور وبريشت فى قرننا الحالى.

إذا كنت قد ركزت هنا على الأسباب التى جعلت **فن الشعر** يكتب بالشكل الذى كتب به، فقد كان هدفى الرئيسى أن أوضح أن الكتاب لا يجب أن يعامل كدليل لكتاب المسرح. بالإضافة إلى هذا فإن الكتاب لا يقدم تفسيرا كافيا للمسرح، سواء فى عصر أرسطو نفسه أو فى القرن الخامس قبل الميلاد حين كانت معظم المسرحيات التى استخدمها كنماذج قد كتبت بالفعل. أنا اتحدث عن "المسرح" وليس عن "الدراما" لأننا لم نحصل على أى إشارة حقيقية إلي المسرح الكلاسيكى كفن أداء حى إلا عن طريق فهم أرسطو وحده لاستجابة المتفرجين. وأرسطو ليس خاليا من العيوب فى هذا، كل مانحتاجه هو أن نتعامل مع **فن الشعر** بحذر. فحين يكتب أرسطو أن الحبكة أكثر أهمية من الشخصية فهو يكتب كفيلسوف وليس كناقد دراما. وربما كان على صواب فى مقولته إذا أخذنا دراما الحقبة الكلاسيكية، وليس بالضرورة دراما عصرنا، فى الاعتبار، فقد كان أرسطو يصوغ أولوياته كجزء من جدل أكثر عمومية.

وحين وضع أرسطو المنظر ***Opsis*** والأغنية ***melopoia*** فى المركزين الأخيرين لعناصر الدراما الستة، فليس من الضرورى أن نفهم أن ايسخليوس وسوفوكليس ويوربيديس قد هبطوا بمنزلتهما بنفس الطريقة. وأرسطو يقول بالفعل أن الحبكة يجب أن تبنى بطريقة تثير الخوف والشفقة "دون مشاهدة"، لكنه يجادل من أجل دراما لا تعتمد على المبالغة فقط. وهو يضع تعليقاته فى سياق مناسب حين يشير بعد ذلك بقليل إلى أن الكاتب المسرحى، "يجب أن يضع المنظر أمام عينيه..وهو يبنى الحبكة" وأن يرسمها" والايماءات ***Schemasin*** فى خياله".

يبدو أن هذا كان انطباع أرسطو بأن تلك كانت الطريقة التى يعمل بها كتاب التراجيديا العظام فى القرن الخامس قبل الميلاد، وهنا يمكننا أن نطلق تنهيدة ارتياح. فها هو فى النهاية يشير إلى عناصر المسرح التى يدور حولها هذا الكتاب. الآن يمكننا أن ننظر إلى هؤلاء الناس الذين كانت المسرحيات تكتب لهم حقيقة، وهم المتفرجون الأثينيون، لكى نعرف كيف يمكن أن يكون فهمهم للمسرح قد أثر على كتابه.

(٢)

المشاهدون

إن كون تفاصيل العروض المسرحية الأصلية ساحة معركة بين الباحثين قد قضى على التراجيديات الإغريقية بالبقاء بين صفحات الكتب، بمعزل عن ذخائر المسرح فى العالم. ومن هذه المكانة العلية كأحجار زوايا الأدب الأوروبى، فإن هذه التراجيديات، كبقية الأعمال الدرامية العظمى، لم تكن عرضة لاهتمامات المخرجين إلا نادرا. ومن المتناقضات إن هذا الوضع قد جعل التراچيديا الأغريقية عرضة للتعميم: فكل إنسان يعرف القليل حولها، ولا أحد يعرف الكثير عنها.

وأكثر هذه التعميمات انتشاراً يتعلق بالجانب الدينى فى المسرحيات: فنقاد المدرسة القديمة كانوا ينظرون إلى العرض المسرحى، إذا ماتطرقوا إليه على الإطلاق، كنوع من أنواع الطقوس. لكن النقاد المحدثين يتنكرون لهذا، مشيرين إلى فقدان الصلة بين المسرحيات وبين المهرجانات التى كانت تعرض فيها. لكن النظرة القائلة بأن عروض التراجيديا والكوميديا فى مهرجانات أثينا كانت تتم لتكريم الآلهة هو دليل على أن متفرجى القرن الخامس قبل الميلاد كانوا يستجيبون لأعمال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس كما لو كانوا فى حضرة قداسى كنسى فى القرن العشرين، أو قداس من العصور الوسطى على أقل تقدير. إنه هذا الأمر لا يعنى سقوط العصر الحديث فى المصيدة الفيكتورية الخاصة بالحكم على أخلاقيات أوليمبيا الإغريقية بمنظور مسيحى، وإنما يعنى أن التشكك المابعد نيتشوى لا يستسيغ إيمان كتاب الدراما الإغريقية بآلهتهم وهم على هذه الدرجة من التقدم والفكر. فلو كانوا قد أخذوهم جديا، هكذا يمضى الجدل، لكان ايسخيلوس وسوفوكليس قد أضفوا على الألهة الذين قدموهما فى مسرحياتهما قوة ميتافيزيقية، بينما قدم يوربيديس الآلهة على المسرح لكى يثبت أن هؤلاء الآلهة لم يوجدوا على الإطلاق.

لكن التراجيديا الإغريقية، من وجهة نظرى، لا تحتوى على مثل هذا التأكيد العام على العقيدة، أو نقص العقيدة، كما أنها وبدرجة أقل، لا تشير إلى وجود معتقد دينى

راسخ وعام، حتى خلال السبعين عاما التى أزدهر فيها التراچيديون الثلاثة. كان المسرح مكانا لنشر الأفكار، وقد استغل جميع الكتاب بنية الأسطورة لامتحان العلاقات بين العالمين الطبيعي والميتافيزيقى. مثل هذه العلاقة تمثل موضوعا للدراسة فى ذاته، لكن عنصرا واحدا من عناصرها يعد مهمًا لاستخلاص المفهوم الإغريقى للمسرح.

نظر الإغريقى إلى نفسه فى علاقة مع العالمى من حوله باعتباره عالما مخلوقا لصالحه، لكنه عالم تركه تحت رحمة عدد من القوى المتناقضة والتى يصعب التنبؤ باتجاهاتها. وقد كان إحساسه بالماضى، وإحساسه بالفن محكومين بعدد محدود من الآلهة المخلوقة على صورته، لكن مجموعة من القوى الصغرى، والمجردات المفرطة الضخامة مثل "القدر" و"الضرورة"، كانت هى التى تسيطر على حياته. كان هذا عالما من البشارات والنبوءات، إذا كانت لديك القدرة على معرفتها، عالم كان للأشياء فيه معنى، وللمهارات قيمة ملموسة تقريبا.

كان المسرح مكانا يمكن للمرء فيه أن يتأمل تقلبات الحياة، وأن يبحث عن مرشد بشأن القضايا الكبرى. كما كان مكانا لاستيعاب تلك القوى التى تتحكم فى حياته فى الخارج، من خلال الممثلين، ومن خلال تجسيدها على خشبة المسرح فى صورة الأبطال والآلهة. على خشبة المسرح هذه لم يكن هناك شئ فى فراغ. فالخلفية، والمنظر، والزى، والقناع، والمهمات المسرحية، والمؤدون كانوا يتفاعلون ويشكلون سلسلة من الصور التي توضح للمشاهدين المعانى الضمنية الأوسع لما كان على الأرجح قصة بسيطة.

كثيرا ماقدم التراجيديون الآلهة كشخصيات درامية، وغالبا ماكانت عواطف وسلوكيات تلك الشخصيات على حافة الانحراف، وأحيانا شريرة، لكنها لم ترتكب أعمالا لم ترتكبها الآلهة والإلهات فى القصائد الهوميرية. لكن كل كاتب تراجيدى كان له أسلوبه فى ربط التجربة الإنسانية بالآلهة، ليس فقط من خلال ماتقوله تلك الآلهة أو انصاف الألهة، ولكن من خلال الطريقة التى يقدمون بها إلى المتفرجين. وقد اكتسبت الصلة بين تجسيد المسرحيات وفنًا النحت والرسم بعدا إضافيًا حين جسد الممثل صفات الآلهة. هنا أصبح الإله المجسد تشخيصا لأفكار وعواطف مجردة، وطبقا لهذا

كان يتم تقديمه فوق مستوى السلوك الإنسانى. وقد تحول هذا التقديم فى حد ذاته الى صورة مسرحية عن طريق وضع الإله فعليا فوق مستوى البشر، إما على سطح المنظر، واما عن طريق "تطييره" بواسطة الرافعة. وحين كان الإله يظهر على المستوى الأرضى فقد كان هذا دائما لغرض بعينه. ومن هذا المثال الأولى يمكننا أن نرى كيف "صنع" الإغريق مسرحياتهم فى توافق كامل مع خصائص المسرح كما هى معروفة منذ ذلك التاريخ.

نحن فى عصر الصورة، ليس فقط لأن التليفزيون بطبيعته قد حولنا بإضطراد إلى جيل من المشاهدين. ولكن أيضا لأن وكالات الإعلان تعمل جاهدة على أن نقابل فى كل يوم بوابل من الألوان والاشكال التى تسيل حتما لعابنا بشكل حتمى كما يسيل لعاب كلاب "بافلوف" عند سماع الجرس. فنحن مدعوون فى كل مناحى الحياة لكى نقوم بالربط الواعى أو غير الواعى بين الأشياء، وإلى خلق الروابط بين استجاباتنا الحسية. وربما كانت تلك الظاهرة التى استجدت خلال المائة عام الأخيرة ناتجه كما يقول "مارشال ماكلوهان"، عن العيش فى عالم يزداد تعقيدا. لكن تلك ليست ظاهرة جديدة تماما. ففى عالم أثينا الكلاسيكى البسيط نسبيا كان للأشياء المادية قيمة رمزية، وكان للآلهة والإلهات مناطق وأوجه مسئوليات، وقد نمت عمليه تحديد هذه المسئوليات من الرغبة فى فهم العالم الذى خلا من المنطق الثابت. بل كان هناك إله خاص لغير المنطقى، ديونيسيوس على وجه التحديد، الذى كان إلها للمسرح كذلك.

إذا مابدا تحليل ماكلوهان للقرن العشرين مجرد عرض من أعراض الستينيات أكثر من كونه تقييم لكل العصور، فلا فائدة من القول بصحة قيام الطباعة بتشويه نظرة الإنسان إلى عالمه، وإلى أن اختراع أول صورة فوتواغرفية، ثم السينما فيما بعد، كان لهما آثار سلبية عديدة. إن الخروج من أسر التركيز على أوروبا بين الفنانين والدارسين فى القرن الحالى قد توازى مع، وإلى حد كبير ساهم فى تشكيل رؤية الثقافات الأخرى والفترات التاريخية المختلفة من خلال مصطلح مرجعى محلى بدلا من المصطلح المفروض من الخارج. لقد أدى هذا على أى حال، لظهور أشكال جديدة من النقد. أما الفائدة الأكبر للصورة فإنها قد وسعت من الآفاق، وسعتها ولم تتجاهلها.

وبرغم أن تجربتنا مع الصورة قد تغيرت مع الزمن، إلا أن الطريقة التى يقدم بها المسرح الصورة قد تغيرت فيما يبنو قليلا.

إن شكل وأسلوب ورموز التراجيديات الإغريقية كانت تنطلق، فى رأيى، من فهم خاص للصورة كان سائدا فى حياة أثينا الكلاسيكية: فى نظام تعليمها، وثقافتها، وديانتها. لقد مثل صندوق باندورا، وحصان طروادة، وحجر سيزيف أسلوبا فى التفكير. وقد كان مسرح الأثينيين شكلا فنياً خاصا حوّل هذا الأسلوب فى التفكير الى استعارات حية. وليس هناك سبب واحد مقنع للاعتقاد بأننا لو تمكنا من مشاهدة أول عرض للأورستية عام ٤٥٨ ق.م. لوجدنا صعوبة فى الإعجاب بها، من خلال معطياتها الخاصة، أكثر من إعجابنا برسم وجه أسود على آنية، أو بأحد مسرحيات "النو" التى تلتزم بتقاليد خاصة من خلال جماليات عرض متعارف عليها.

لقد عاش الأثينى فى القرن الخامس قبل الميلاد فى مدينة جميلة ومصقولة وفخورة بما حققته لدرجة تظهر أى مكان آخر أقل مكانة. فالأثينيون كانوا مواطنين بينما كانت بقية الدنيا برابرة. وقد شب سوفوكليس ويوربيديس فى مجتمع واثق من نفسه إثر هزيمة الفرس، وإعادة بناء المدينة والتفوق البحرى والتجارى. لقد خلق جيل أيسخيلوس تلك الثقة، وهى ثقة تبدت فى خلق نظام سياسى جديد منح الفرصة لكل رجل من المواطنين لكى يدلى برأية فى نظام حكم المدينة. لقد أصبح من الدارج الآن أن نشجب مؤسسات وإنجازات النظام الديمقراطى الأثينى لاعتماده على عبودية من نوع أو آخر، ولكن المواقف فى ذلك الزمن، خاصة إذا ماقورنت بالممارسات فى أماكن أخرى، كانت تسير على هوى، أو تزيغ عن هوى، المثاليات وليس المبادئ . كانت تلك المواقف تبنى على نظام أخلاقى ينطلق جزئيا من تسلسل هرمى للآلهة، وجزئيا من عادات ملائمة كانت دائما تحت التعديل فى تفاصيلها إن لم يكن فى جوهرها. ولعدم وجود سلطة تعتمد على عقيدة فقد تطلع الأثينيون إلى مثقفيهم للاستهداء بهم نفس تطلعهم إلى السياسيين ورجال الدين. كان كتاب الدراما، بالإجماع، يعتبرون أساتذة يقدمون التوجية فيما يتعلق بالقضايا المعاصرة فى تراجيدياتهم برغم أن معظمهم كانوا ينتمون إلى الإطار الأسطورى للعالم الهوميرى.

إن حضـارة أثينا الكلاسيكيـة لا يمكن حـقيـقـة أن تكون السـبب. ففـى الوقت الذى كانت تعيش فيه بقية دول أوروبا فى مستوى الإقطاعية القبلية كان الشعراء والفلاسفة الأثينيون يطرحون أسئلة معقدة للغاية تتصل بكل مناحى الحياة. ولو كان الايونيون هم أول من ظنوا أن الشمس ربما تكون حجراً ضـخـمـا ساخنا وليست الإله أبوللو فـإن كتاب المسرح الأثينيون هم الذين تأملوا، من خلال شخصية أبوللو المسرحية ذاتها، ذلك التناقض القار فى دين يعتمد على مجموعة من الآلهة تتناقض أخلاقياتها مع قواها الميتافيزيقية. ولو كان كتاب المسرح على وعى تام بالمعنى التاريخى للتقدم، فقد عرفوا أيضا أن العقل هو أفضل وسائل تقييم هذا التقدم. كان العقل هو الذى ميز الاغريقى عن الآخرين، كما كان القاعدة التى تأسست عليها تعاليم "دلفى" بشأن معرفة الذات، ومخاطر التطرف. لقد كان التخلى عن العقل هو الذى سبب قلق يوربيديس ليكتب **أندروماك**، و **الطرواديات** و **عابدات باخوس**، حين أصبحت السياسة والحرب في أثينا تعتمدان على النفعية والمصلحة الخاصة.

لم يكن المسرح ظاهرة معزولة. لقد تطور المسرح وازدهر فى زمن التجديد والتقدم، وكانت الدراما مثالا مصغرا لهما. لقد مزجت بين مفهوم العقل والادراك الفنى، كما احتفت بالجنس البشرى وانجازاته فيما تحذر من الآثار المترتبة على إعطاء قيمة اكبر من اللازم لهذه الانجازات، وفى ربطها بين الفانى والخالد ولفت الدراما بين الفنون.

بهزيمة الفرس فى معركة سلاميس عام ٤٨٠ ق.م، تلك المعركة البحرية التي حارب فيها أيسخيلوس والتى كانت موضوعا لأول مسرحياته التى وصلتنا، عاد الأثينيون منتصرين الى مدينة من الأنقاض. وقد أنفقوا ستين عاما، وقدرا هائلا من أموال الآخرين ليؤسسوا أثينا جديدة، واحدة من أجمل المدن التى رأتها الدنيا. امتلأ الأكروبوليس نصبا تذكارية، وأماكن مقدسة، ومعابد ذات أشكال فاتنة يعلوها فرانتونات * تتوج الأعمدة الدورية والأيونية. وكان البارثينون، بمقبرته الرائعة المنظر، أعظم تلك الأبنية. وربما كان الإنسان هو مقياس كل شئ فى أثينا بيركليس، لكن المعمار كان فى حجم الآلهة.

* الفرانتون : هو مثلث ضخم فى أعلى واجهة المبنى. **(المترجم)** .

لم يكن الشكل ولا الحجم أثينيين بالتحديد، فقد كان هناك أسلوب شائع للمعمار فى أنحاء العالم الإغريقى. ولو كانت أماكن السكنى الخاصة قليلة، فإن نسبة هائلة من الأغريق كانوا يرون معبدا أو مكانا مقدسا فى كل يوم من أيام حياتهم. ولهذا فإنه من الصعب عدم التصديق أن الأثر المتروك كان شبيها بالأثر المتروك على هؤلاء الذين عاشوا فى القرن الرابع عشر فى حمى كاتدرائيات مثل كاتدرائية "بيفرلى" أو "يورك" أو "لينكولن".

ليس من قبيل المصادفة بالطبع أن الفن الأثينى قد تطور متوازيا مع تطور المعمار والنظام السياسى، فالصلات بينهم كانت جوهرية. ومسرح العصور الوسطى فى انجلترا عادة مايفهم فى ضوء الفنون المرئية فى ذلك العصر. وبنفس الطريقة نكون على صواب

إذا مانظرنا إلى تقديم المسرحيات فى أثنيا كعنصر واحد، أو امتداد لعنصر واحد، من الفن والمعمار الكلاسيكيين. كما يجب أن ننظر أيضا إلى أثر هذا على فن الممثل والأثر المتروك على الحساسيات المسرحية للكتاب والمتفرجين. كان الفن مهارة ضرورية لحياة المجتمع شأنه فى ذلك شأن مهارات الابحار وأشغال الحديد والبناء. وقد كان للحرف العديدة آلهة ترعاها وتحميها، مثلما كان للمدينة نفسها التى يتوجها البارثينون بتمثاله الضخم للإلهة أثينا. وكان ديونيسيوس إله الممثلين والكتاب.

تطور الأدب بموازاة النحت والرسم، لكنه كان أقل توفرا حتى لهؤلاء الذين يستطيعون القراءة، وذلك مبرر غياب "النقد". كان باستطاعة الاثينيين أن ينتقدوا، لكنهم لم يكونوا نقادا. وقد كان طابعا لشخصيتهم كما هو طابع لنظامهم السياسى أن تمنح جوائز المسابقات الدرامية وفقا لنظام إن لم يكن اعتباطيا فهو على الأقل ينفى المسئولية الفردية عن القرار. فقد كان القضاة، واحدا من كل قبيلة من القبائل العشر، يدلون بأصواتهم، لكن الأصوات الخمسة الحاسمة كان يتم اختيارها عشوائيا وبدون أسماء.

لم يكن هذا النظام يعتمد على الصدفة مثلما يبدو لنا اليوم، على الأقل لأن قواعد الحكم كانت مؤسسة على التجربة المشتركة. فمعظم الاثينيين كانوا يرون نفس المسرحيات فى نفس اليوم وفى ظل نفس الظروف.كما أنهم كانوا مؤتلفين مع الاساطير التي كونت الموضوعات والمفاهيم السائدة فى المسرحيات:الضوء والظلام، الواقع والحلم، الحقيقة والزيف، الصواب والخطأ، الإبصار والعمى،الحياة والموت، الانسان والإله.وكانت أذانهم مهيئة بسبب تعوّد الاستماع الى وجهة النظر المضادة فى الجمعية التشريعية التى كان حضورها حقًا لكل المواطنين،وأبصارهم كانت محكومة بما يرونه يوميا من معالم المدينة.كان المتفرجون،على المستوى الفردى أو الجمعى،الذين يكتب ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس لارضائهم يمثلون كل شرائح الحياة فى أثينا.

اختار الأثينيون أن يقدموا المسرحيات فى المهرجانات فى الشتاء وأول الربيع، أى قبل أن يصبح الجو حارا فى أثينا. وكان عدد المتفرجين الذين يدخلون "مسرح ديونيسيوس" هائلا، وفى معظم الأحيان كانوا يتكونون من مواطنين رجال فى اجازة، وإن كان من المحتمل وجود بعض النسوة سواء أكن زوجات أو رفيقات من طبقة المحظيات **hetaira** التى كان محظورا عليها الزواج من طبقة المواطنين. ومن المحتمل أيضا وجود الأطفال والأجانب المقيمين، بينما نزل التجار الأجانب والسفراء ضيوفا فى عيد ديونيزيا الكبير. وقد كان معظمهم، علي الأقل فى النصف الثانى للقرن الخامس، يدفع ثمن الدخول ويخصص له مقعدا بالتذكرة. وربما كان التنظيم والضبط يخضعان لقواعد تجارية، إلا أن العديد من التفاصيل الادارية يشوبها الغموض. وكانت تكاليف الإنتاج تأتى من المساعدات الحكومية والرعاة الأفراد.

كانت المسرحيات تستقبل فيما يبدو استقبالا جديا، وإذا كانت الجوائز تمنح بواسطة القضاة المتفرجين كغيرهم فإن الأغلبية وجدت بلا شك طرقا توصل للقضاة حماسهم وتحيزهم. ويذكر أفلاطون أن عدد المتفرجين فى مسرح ديونيسيوس قد وصل إلى ٣٠,٠٠٠ مشاهد، لكن بعض التقديرات المحافظة تهبط بالرقم إلى ١٥,٠٠٠ أو ١٧,٠٠٠ كمتوسط يمكن استيعابه فى أى عرض مسرحى.

كان المتفرجون يجلسون فى الهواء الطلق وعلى مسافة من الممثلين. وهؤلاء الذين جلسوا فى الصفوف السفلى كانوا قريبين نسبيا من الجوقة، وكلمة "نسبيا" تعنى الاقتراب لمسافة عدة أقدام من واحد منها أو اثنين، وإن كان هذا قد قلل من فرصتهم فى رؤية مجموع الجوقة فى تشكيلها. وكان الضيوف الكبار والقضاة، كما تواتر إلينا، يحتلون هذه الأماكن، ولكن ربما لم تكن تلك أفضل المقاعد التي تتيح رؤية شاملة للمسرحية. ولكن من معظم مقاعد المسرح المتدرج كان بالامكان رؤية الجوقة على أرضية مساحة العرض، والممثلين خلفها. ولو كان مقعدك فى مركز المسرح **theatron** وفى النصف الأعلى لكانت المسافة بينك وبين الممثلين ١٤٠ قدما، فالمسافة من آخر المسرح كانت تزيد عن ٢٠٠ قدم. وقد كان كتاب المسرح على علم بكل هذا، فالتمثيل والعرض كانا محكومين به. وبرغم وجود مسارح محلية صغيرة فى "أتيكا" وأماكن أخرى إلا أن مسرح ديونيسيوس فى أثينا هو الذى أرسى النموذج، على الأقل حتى بدايات القرن الرابع قبل الميلاد.

كانت تلك هى الظروف الثانوية للعروض التراجيدية التى أثرت فى الطريقة التى استقبلت بها العروض. ولكن لملئ الفجوة بين تلقى الأثينين والاستجابة المعاصرة يجب علينا أن نلتفت الآن إلى **كيف** شاهد الإغريق تلك العروض و **ماذا** شاهدوا.

إن أفضل سبب للشك فى إعادة بناء الأثريين للعرض المسرحى هو أنه حتى لو كان بوسعنا إعداد تصور دقيق للنص والمنظر والزى وأسلوب التمثيل لأى عصر سابق، فإنه ليس بوسعنا إطلاقا إستعادته فيما يتعلق بالمشاهدين. لقد ساهم المتفرجون الأثينيون فى العروض المسرحية من خلال ثقافة مسرحية رفيعة متولدة عن تجربة متكررة هى التى شجعت ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس على التجريب المتواصل فى فنهم. وفى الفصول التالية أتمنى أن أظهر كيف تفاعل شكل العرض مع أسلوب التمثيل ليقدما لكتاب المسرح ذخيرة كبيرة من الدلالات والأدوات المرئية التى تؤكد على الكلمة المنطوقة أو تحل محلها فى غالب الأحيان. ولكن مثل هذا التصرف يكون ممكنا فقط بين أناس تكونت تصوراتهم عن طريق العين والأذن بنفس الدرجة.

إن جماهيرية المسرح فى أثينا، بالاضافة الى سهولة دخول عدد كبير من السكان إليه، تمنحنا بعض الثقة في النظر الى المسرحيات الباقية باعتبارها جزءا من تجربة احتكاك آنية لا تجربة ثقافية. إن المشاكل التى تلقيها التراجيديا أمام متفرجى القرن العشرين مشاكل عويصة ولكن هناك مفتاح لحلها. فالأورستيه، بالشكل الذي وصل إلينا، هى قصيدة مركبة تتطلب تحليلا أكاديميا لبنائها وبحورها ولغتها وصورها وفلسفتها ومعتقداتها وموقفها السياسى، لكن وضوح كل أوجه هذه التركيبات لـ١٥,٠٠٠ مشاهد من التجار وأصحاب الحوانيت والصناع الذين تجمهروا معا لينصتوا إلى أربع أو خمس ساعات من القصائد والحوارات والأحاديث المطولة، يعد أمرا صعب التصديق. والأورستيه أيضا مسرحية عظيمة، والتجار وأصحاب الحوانيت لم يذهبوا لسماعها فقط. لقد ذهبوا لمشاهدتها، أى لكى يشهدوا قصة تروى، قصة تتصل بتاريخ أجدادهم وبمشاكلهم الآنية، قصة تستطيع أن تؤثر فيهم وأن تحرك سواكنهم فيعودون منها إلى منازلهم وقد تساموا، أو حتى تطهروا.

إننا لا نقدم خدمة للمسرح حين نقترح أن القيم المسرحية توجد فقط لخلق التواصل مع من أ، ـماهم أرسطو "العوام". فلا بد وأن كان هناك مستوى من التجربة الآنية فى التراجيديا الإغريقية، ونحن فى حاجة للكشف عنها إذا ماكان لنا أن نكتشف هؤلاء الذين راق لهم المسرح أساسا، بدلا من أن نساعد على تقليص انجازاته. مارآه المتفرج فى مسرح ديونيسيوس كان وسائلا للقص متعددة الطبقات والأبعاد، لكن الفرد وحده لم يكن قادرا إلا على استيعاب القليل منها.

ليس معنى هذا إنكار مستوى الحكاية الذى كان بسيطا عادة، أو إنكار قدرة المتعلمين جزئيا على متابعة الحوار المركب. ففى مجتمع كان التأثير السياسى فيه يعنى إمتلاك صنعة البيان فى المجلس التشريعى كان الحوار والأحاديث المطولة شيئا أليفًا. فالأثينيون كانوا معتادين على الاستماع وعلى صنع القرار بناء على ماسمعوه. كانوا أليفين مع الشعر المقروء من الشعراء الغنائيين الذين كانوا يمجدون الرجال المشاهير ومآثرهم، كما كانوا معتادين خاصة على سماع القصائد الملحمية الموروثة من عصر التقاليد الشفاهية، والتى كانت مازالت تلقى فى المهرجانات فى الوقت الذى كان قد تم

التوصل فيه إلى تثبيت نص رسمى. والمتفرج المعتاد على سماع الشعر ربما كان قادرا على تتبع بناء ولغة الجوقة فى مسرحية لأيسخيلوس .

هذا كله يتعلق بالجانب الشعرى من الدراما، وهو الجانب الذى يتصل اتصالا وثيقا بالنص المكتوب. لكن النص، وبالضرورة صوت الممثل الذى ينقل الكلمة الى المتفرج، ليس هو العرض المسرحى كله. لقد شبه الممثل الإذاعى جيمس ديل مرة التمثيل للراديو بالقص بنصف مقص. وبرغم أن الصوت كان يمثل عنصراً مهما من أدوات الممثل فى المسرح الكلاسيكى، لكنه كان مجرد عنصر. فأسخيلوس ومن تلاه لم يكونوا يقصون بنصف مقص، فقد كان لديهم كل أدوات التجسيد المسرحى.

إن أهم طبقات العرض المسرحى، تلك الطبقة التي تجاهلها النقد أكثر من غيرها، لا تتعلق بأداء الممثل قدر تعلقها بقدرة الكاتب المسرحى على استغلال توقعات المتفرجين فى مشاهد بعينها أو فى مسرحيات كاملة. وفي النصف الثانى من هذا الكتاب سنظهر كيف تمكن كل كاتب من كتاب التراجيديا من استكشاف إمكانات ماهو مرئى من خلال الصورة المسرحية، والتابلوه، والشكل لتوضيح الموضوعات والقضايا الأساسية فى المسرحية. وليس الأمر واضحا على صفحات الكتاب كيف يستطيع المؤلف العظيم أن يستخدم كل الحيل المسرحية المتاحة. ففى مجال الدراسة ماأسهل أن ننسى مدى إسهام الممثل الثالث فى أحد المشاهد التى ينقسم فيها الحوار بين أثنين آخرين، أو نسهو عن تقدير أهمية أحد مكونات المشهد، أو عنصر من عناصر المهمات المسرحية، أو علاقة الممثل الجسدية به. وبواسطة فحص كل المسرحيات الباقية لدينا، حتى لو كان فحصا عابرا، يمكننا أن نبرهن على أن كتاب التراجيديا الأثينيين لم يضعوا المتفرج نصب أعينهم فقط لكنهم استخدموا الصور المسرحية عن وعى للتأكيد على قضية أو صراع فى عالم مصغر واضح المعالم.

إن كتابة التراجيديا وأنتاجها كانتا منطقة تميز أثينية، وإن لم تقتصر على أثينا. فالدراما وسيط ينبثق من، كما أنه إنعكاس لمزاج العصور، فالبشر وعواطفهم وأفكارهم هم مادة المسرحيات. والتراجيديا الإغريقية القديمة إغريقية حتى النخاع، ولكى نكون

أكثر تحديدا نقول إنها أثينية حتى النخاع. وإذا ماكان هذا يشكل عقبة يصعب تجاوزها أمام القارئ أو المتفرج المعاصر، فإن هناك عزاء فى أن العواطف التي تشكل جوهر التراجيديا هى عواطف قوية ويمكن استيعابها، كما هو الحال دوما. إن مايحتاج المرء لفهمه هو "إغريقية" التراجيديا الإغريقية وليس "قدمها". والعناصر المكونة لـ "المسرحية" ربما لا تكون واضحة دائما على صفحات الكتاب، وقد تراكمت فوقها التفاصيل اللغوية والأدبية المسيطرة على حقل الدراسات الكلاسيكية. لكن لم يعد هناك أى شك إن النصوص التى بقيت هى نصوص مكتوبة للمؤدين، ومجهزة لاستخدام كل إمكانات مسرح متطور، ولمتفرجين متفاعلين يقظين.

من المهم بداية أن نلقى نظرة على تلك العناصر المادية لخشبة المسرح الإغريقية التى يعتمد عليها كتاب المسرح، تلك العناصر المعروفة جيدا للمتفرجين للدرجة التى يمكن أن تكون فيها مفيدة لكاتب الدراما الباحث عن طرق جديدة لقص قصته. فالمسرح هنا لم يكن شكلا فنيًا منعزلا، لكنه كان جزءا من حضارة مركبة: فالطريقة التي تفهم بها الإغريق مسرحهم ترتبط بتقييمهم لمعمار مدينتهم، وبالأشكال التى كانوا يروها كل يوم، وبكل تلك الأشياء الوظيفيه والتجميلية التى خلقت أسلوب الحياة اليومى والمناسبات الخاصة على حد سواء.



(٣)

خشبة المسرح

كتب يوهان هويزنجا فى كتابه *إنحدار العصور الوسطى* يقول "فى عصر يسود فيه استلهام المرئيات، كما كان الحال فى القرن الخامس عشر، فإن التعبير بالصورة يتفوق بسهولة على التعبير الأدبى . وبرغم أن فن الرسم يعتمد فقط على تقديم الأشكال المرئية للأشياء، إلا أنه مع ذلك يقدم الاحساس الداخلى بقوة ، وافتقاد هذا الأحساس يؤدى إلى فشل الأدب فشلاً ذريعاً لأنه بذلك يحصر نفسه فى وصف المظاهر الخارجية للأشياء [(١)] وباستثناء بيندار وثيوسيديدس، فإننا يمكن أن نقول مثل هذا القول عن أثينا فى عهد "بيركليس"، وإن لم يكن ممكناً قوله عن أثينا فيمكننا أن نقوله عن بقية اليونان فى القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد. وبرغم تباين أشكال الحكومات الذى أدى إلى ندرة فترات السلام إلا أنه كانت هناك مرجعية شاملة فيما يتعلق بالدين والتعبير الفنى الأمر الذى استغله المسرح التراچيدى فى أثينا بقدر ما كان تعبيرا عنه فى نفس الوقت . وإذا كان هذا هو الحال فإن استخراج تفاصيل العروض المسرحية الأولى للتراچيديا لا يصبح مشكلة .

إن الجوانب الدينية للمهرجات العامة أصبحت أقل أهمية فى الغرب عنها فى الشرق حيث مازال بإمكان المرء أن يشهد، إن لم يشارك، الاحتفال بالحياة الروحية . إن التجربة الأولى حتى فى رحلة جماعية تخلط بين الرقص والوجد يمكن أن تكون مربكة بحق حتى إذا قلنا لأصحاب العقول المتفتحة منهم إن وصية هاملت لهواراشيو بشأن الأشياء التى فى السماء والأرض، لم تفقد قوتها بعد فى عالمنا المتضائل. وليس أمراً متطرفاً القول بأن البحث عن المفهوم الاغريقى للمسرح ربما يجد نقاط تلامس مع التقاليد الشرقية اكثر مما يجدها مع التقالد الغربية .

(1) *The Waning of the Middle Ages* , trans. F. Hopman , Harmondsworth, Penguin, 1955, p. 295.

هناك سببان رئيسيان لذلك التلامس : الأول هو أن كل أشكال المسرح والرقص فى الهند وأندونيسيا واليابان، سواء أكانت "رفيعة" أم "هابطة" ، قد قاومت التحول نحو الواقعية. وهناك الكثير من الاشكال الفنية منسوجة داخل أنظمة ثقافية ودينية لا تتغير كثيراً، ومثل هذه الاستمرارية تضمن بالتالى استمرارية الممارسات الفنية. والتدريب على فنون العرض يستغرق وقتًا طويلاً فى الشرق، كما أنها تدريبات مؤسسة على التقليد أكثر من التعبير عن الذات. وكنتيجة لهذا فإن عالم خشبة المسرح ظل عالمًا يعتمد على الصنعة البارعة .

السبب الثانى أنه برغم صعوبة اعتبار هذه الظاهرة وقفًا على الشرق، فإن الأشكال المسرحية فى الشرق لم تتوقف أبداً عن استيعاب العديد من الصيغ المرئية والتشكيلية التى تعد تعبيراً كاملاً عن شعوبها. مثل هذه المقولة لا يمكن حقيقة أن تطلق على أوروبا بعد عصر النهضة، ولكن حضارة نادرة ترعرعت فى أثينا القرن الخامس قبل الميلاد، وقد كانت تلك حضارة فى قامة إنجازاتها الثقافية، كما أنها كانت نموذجها المثالى.

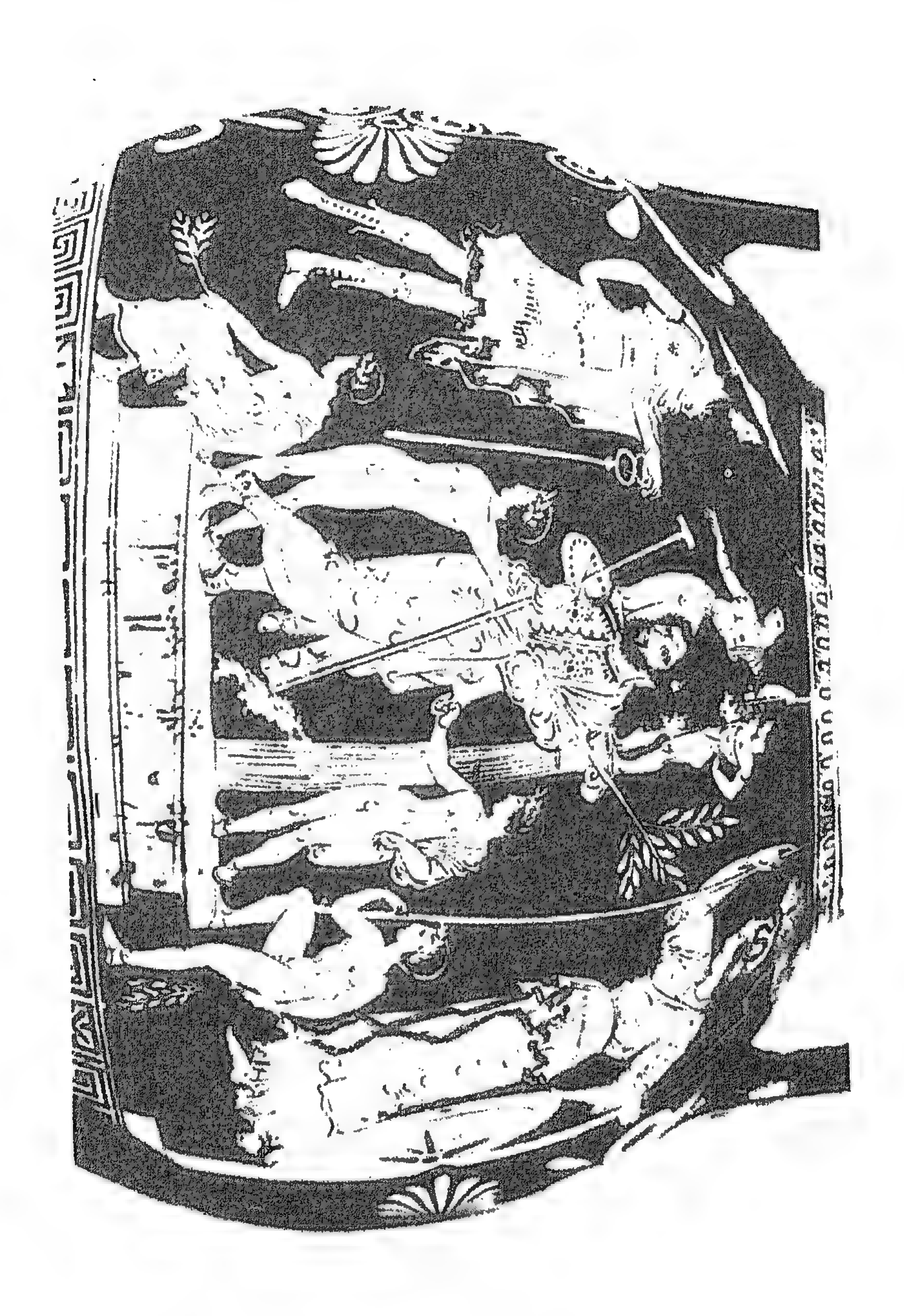
لم تكن التقنية المسرحية ساكنة خلال السبعين عاماً بين أول وآخر تراچيديا باقيتين. وأى دراسة عن كتاب تراچيديا القرن الخامس تكتسب قيمتها من قدرتها على إظهار الفروق بين أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس أكثر من إظهار التشابهات بينهم. ولم يكن مسرح الأثينيين محصوراً سواء فى إطار مرجعيته أو فى تأثيره لأنه كان يعكس عصره كما يعكس مشاعر الناس، كما هو شأن المسرح دائمًا، كما أنه قد غلف أسلوباً فى النظر إلى الحياة، أسلوباً فى النظر إلى العالم المحيط بهم .

فى مثل هذه الحضارة تلعب الاستعارة دوراً قوياً ، كما أن دور الصورة المرئية فى المسرح الأثينى ، كما قلت من قبل، كان دوراً أقوى . كان المتفرجون معتادون على رؤية الرسم والنحت اللذان كانا يحتويان على صور درامية مصغرة، تمامًا كما حدث مع فنون العصور الوسطى. فمسرحية يوربيديس ***أطفال هرقل*** تفتتح على مشهد الرجل

العجوز إيولايوس يبحث عن مأوى مع أطفال هرقل فى معبد زيوس فى "ماراثون" ، إثر تهديد كوبريوس، رسول ايوريسثيوس، الذى يريد إعادتهم إلى أرجوس . وفى عام ١٩٦٣ تم اكتشاف آنية خزفية حمراء يعود تاريخها إلى عام ٤٠٠ق.م ، ويبدو أن هذه الأنية تظهرا منظرا مصغراً لهذا المشهد الافتتاحى (شكل١) . فى هذا الشكل نرى رجلاً عجوزاً يقف على قاعدة مربعة إلى جوار عامود أيونى واحد على قمته يقف تمثال لزيوس . وإيولايوس، إذا كان هو بالفعل، يحمل غصن زيتون مشرع وعصا الرحالة. وهناك أربعة أطفال يلبسون أكاليل الزيتون، إثنان منهما يحملان أغصاناً أيضاً، بينما الاثنان الأخران يتعلقان بالرجل العجوز. وهناك طفل خامس مرسوم عند قمة الآنية – فى المسرحية يذهب هيلوس مع الصبية الأكبر للبحث عن ملجأ بديل. وعند أحد الجانبين يظهر رسول قادم يحمل صولجان الرسول وعصا الرحالة ، وهذا قد يكون "كوبريوس" قادما من الخارج، مرتدياً حذاء الممثل الذى يصل إلى الركبة. وعلى الجانب الآخر تقف الإلاهة أثينا، مدينة أثينا نفسها، بخوذة وعصا ودرع .

تلك الآنية تحتوى على كل عنصر من عناصر المشهد بما فى ذلك الوضع الجسمانى الشخصيات : الاطفال الخائفون متعلقون برداء الرجل العجوز، وإيولايوس نفسه بقدميه المتقاطعتين بشكل أخرق بينما يميل فى اتجاه العامود، وكوبريوس مهدداً فى غطرسة يقف واضعاً يده إلى وسطه، والإلهة أثينا مرتكزة على القدم اليمنى فى وضع الحماية، كما يشير وضع الاله المعبود زيوس إلى أن "ماراثون" هو مكان المشهد. كل عنصر من هذه العناصر مصور ويمكن التعرف عليه بشكل رمزى، ولكن المشهد لا يعطى منظراً ثابتًا ، بل مشهداً مركبًا . والشخصيات مميزة بواسطة المهمات المسرحية، والمكان بواسطة العامود والتمثال، والمسرحية theatricality بواسطة الأزياء المسرحية والوضع الجسمانى للشخصيات .

وهناك العديد من النماذج المشابهة والتى تعد قيمتها فى توضيح ما كان يجرى على خشبة المسرح قيمة هائلة. وظهور عامودان وفرنتون يدل فيما يبدو على أن المنظر



شكل رقم (١) **أطفال هرقل**، آنية يعود تاريخها إلى عام ٤٠٠ ق.م . تقريباً مستوحى



شكل رقم (٢) **الصافحات** ، آنية تعود إلى عام ٣٥٠ ق.م . تقريباً من عرض مسرحي



شكل رقم (٣) *إفيجينيا فى تاورويس*، آنية تعود إلى عام ٣٣٠ق.م. تقريباً.

وفى بعض هذه المناظر يظهر بابان فى الأجنحة الجانبية *paraskenia* (شكل ٢ ، ٣)، وبعضها الآخر يظهر أثاثا ومهمات مسرحية : مقابر ومخادع وأوعية وسيوف وفئوس. وهذه الآنية وغيرها تعطى الانطباع بالاستيحاء من الدراما، وليس من غير المنطقى أن نستخرج منها بعض الافتراضات على الأقل بشأن المظهر المادى للمسرح ومكوناته التشكيلية .

وبرغم هذا فإن العديد من هذه الآنية ترجع تاريخيًا إلى القرن الرابع قبل الميلاد، كما أنها ليست أثينية الأصل علي أي حال وربما يؤدي هذا ظاهرياً إلى التقليل من قيمتها في هذا السياق لكن الأثر الناتج عن التدليل بها قد يثبت العكس إذا ما كانت هذه الأوانى تمثل للعالم الإغريقى سمة الشمولية الكونية التى يشير إليها هويزنجا فى حديثه عن العصور الوسطى . وبعيداً عن " الآنية المسرحية " هناك ثلاث طرق تمكننا من فحص موضوع المكونات التشكيليه لخشبة المسرح ، فبإمكاننا التنظير حول صوره المسرح كما كان " يجب " أن تبدو عليه حتي تتساوق مع ما كان يحيط بها، كما أنه بوسعنا أن نقدم تخمينًا علميًا حول شكلها فى الوقت الذى كان يكتب فيه أرسطو ثم نسير بشكل استرجاعى، أو يمكننا فحص المسرحيات الباقية لنرى ما تقضى به . ويسعنا أيضًا أن ننظر إلى الزمن المتقدم، إلى كتاب الإمبراطورية الرومانية "ڤيتروڤيوس" و"بولوكس" ما لم تكن آرائهما متناقضة ومشوشة بشكل يؤدى إلى عدم جدواهما لهذه الدراسة. إن أى من هذه الطرق وحدها لايعطى نتائج مفيدة، لكنهم جميعًا يمكن أن يؤدوا إلى تأسيس بعض المبادىء العامة النافعة، مالم يقدموا إجابات مباشرة عن الموضوع .

كان الأثينيون فى القرن الخامس قبل الميلاد يعيشون فى كون فاتن من الأشكال الفنية، فأينما ولوا وجوههم فى أعمالهم اليومية كانت محيطات وأبعاد الأروقة ذات العماد أو التماثيل المنحوتة تكون جزءاً من وعيهم بشكل يجعلها مسئولة عن، أو مبررة لفخر "بيركليس" الشخصى بحب الأثينيين للجمال، كما سجله ثيوسيديدس فى مرثية الدفن الشهيرة. لم يكن شكل الأبنية العامة وحده مسئولاً عن تشكيل وعى الأثينيين،

ولكن تزيينها أيضًا . فبرغم إن السنين أسقطت قشور الرسم، فإن كل الشواهد تؤكد أن المدينة لم تكن مجرد صحراء من الرخام الأبيض، بل كانت موكبًا من الألوان الزرقاء والحمراء والذهبية والفضية الواضحة وضوح الألوان التى استخدمها "سير آرثر إيڤانز" فى ترميم كنوسوس Knossos * . كانت الأبنية العامة جذابة للعين، كما كانت أحجام المعابد والتماثيل هائلة وتزيينها متقن لكى تناسب قدر الآلهة التى بنيت تكريمًا لها .

لم يكن المسرح استثناء بالتأكيد : فالمنظر *skene* الذى وقف الممثلون أمامه ربما لم يقدم إعادة بناء واقعية للمنطقة التى يمثلها، لكن الأرجح أنه قدم للمشاهدين واجهةمألوفة كما كان مبهجا فنيًا فى ذات الوقت. لقد اعتمد مظهر الممثل وطبيعة العرض الذى يقدمه على هذا المبدأ الجمالى العام، كما أن كتاب المسرح استفادوا، كما هو شأنهم منذ ذلك الوقت، على قدرة المتفرج على استيعاب مبادىء فنية بعينها .

من المتعارف عليه أن ساحة التمثيل الأثينية قد مرت بخمس مراحل أساسية. ولو كانت التراچيديا، من باب الجدل، قد مثلت لأول مرة فى عيد ديونيزيا الكبير حوالى عام ٥٣٢ق.م. فمن الأرجح أنها ظلت تقدم لما يقرب من ثلاثين عامًا بعد ذلك فى ظروف غير ثابتة فى الـ"أجورا" *Agora* ، وحوالى عام ٥٠٠ق.م، وربما بسبب انهيار أماكن الجلوس، انتقلت ساحة التمثيل إلى مكانها الحالى فى جنوب شرق الأكروبوليس. إن أثار هذا المسرح، الذى كتب له أيسخيلوس مسرحياته الكبرى كلها .

والذى بدأ سوفوكليس الكتابة له، قليله وهزيلة لدرجة أن الأثريين يجادلون الآن فيما إذا كانت الأحجار القليلة الباقية حتى الآن تدل حتى على وجود أوركسترا

** آرثر إيڤانز (١٨٥١ - ١٩٤١م) هو أثرى بريطانى كان لاكتشافاته عن الحقب التاريخية المبكرة لليونان وشرق المتوسط آثارًا كبيرة، كما كان لكشفه عن قصر Knossos فى كريت فى بدايات القرن العشرين نتائج عظيمة، وهو الكشف الذى كتب عنه بعض التقارير الهامة، ومن أهم كتبه :* ***الديانات المبكرة لليونان فى ضوء الاكتشافات الكريتية (١٩٣١). (المترجم)***

orchostra دائرية كملمح من ملامح مسرح النصف الأول من القرن الخامس. ولكن هذا المسرح ظل موطن احتفالية ديونيزيا الكبرى حتى بدأ بيركليس بعد منتصف القرن مباشرة برنامجه البنائى الذى أدى إلى استكمال معظم أجزائه. كان جزءاً كبيراً من هذا البرنامج يستهدف تعديل "فناء ديونيسيوس" الذى يحتوى على ساحة التمثيل المعروفة عادة بإسم مسرح بيركليس.

يمثل مسرح بيركليس الموطن الثالث للدراما فى أثينا والملامح المادية لهذا المسرح بسيطة للغاية: فالأوركسترا *Orchestra* كانت دائرية، يحيط بما يزيد عن نصف محيط دائرتها بقليل مساحة الفرجة. على الحافة البعيدة للدائرة أو خلفها بقليل كانت تمر خشبة المسرح، تاركة مكاناً مناسباً للممثلين لكى يمثلوا بين المنظر Skene والأوركسترا. وكان الفناء يحتوى على أبنية أخرى مثل الأوديون وهو عبارة عن غرفة مسقفة كانت تتم فيها بعض الاستعدادات، وبهو طويل خلف خشبة المسرح، ومعبد على أحد جوانبه.

استغرق تحويل المسرح الثانى إلى مسرح ثالث عدة سنوات، وحتى بعد استكمال مسرح بيركليس فإنه لم يكن يظن أنه سيكون مسرحاً دائماً . فالمسرح الأول "الدائم" بنى فى أثينا حوالى عام ٣٣٠ق.م . تحت إشراف ليكورجوس. وقد مثل هذا المسرح المرحلة الرابعة فى هذا التطور، والمرحلة الخامسة كانت تحويل البناء المسرحى إلى النمط الرومانى كما نعرفه حالياً، بخشبة مسرح حجرية منخفضة وأوركسترا شبه دائرية مبلطة.

لقد كتبت مسرحيات سوفوكليس ويوربيديس وأيستوفانيس الباقية كلها- ومجموعها ٣٧ مسرحية - من أجل مسرح بيركليس "غير الدائم"، وبرغم هذا فإن المعروف عن هذا المسرح يقل كثيراً عن المسرح الحجرى الذى حل محله .

والفارق بين المسرح الدائم وغير الدائم هو أن المنظر وخشبة المسرح فى المسرح الدائم كانا ثابتين . فلأنهما بنيا من القرميد أو الحجر فقد ظلا راسخين فى مكانهما،

على الأقل فى أثينا ، حتى دخول الرومان . أما فى مسرح بيركليس فلم يكن الوضع كذلك، وهذا هو الفارق الأساسى بينهما، لكن الملفت للنظر إن كلا الشكلين لم يمنعا وجود "المناظر" .

لكن التفاصيل تعد مشكلة، فلمدة مائتى سنة بين إختراع ثيسبس والمسرح الحجرى الذى بناه ليكورجوس كانت قابلية التشكيل أهم سمات خشبة المسرح ومناظرها . وكان هذا يعنى تعدد الاستخدامات، وهناك أدلة على تجليات هذا التعدد . وبنهاية القرن الرابع وبداية القرن الثالث قبل الميلاد، كانت المسارح الدائمة تنتشر فى أرجاء العالم الإغريقى. واستسلم المنظر Skene ، كما كان معروفًا فى أثينا فى عصر ليكورجوس، لما أدخله الرومان عليه من تعديلات، لكن مساحات العرض فى مسارح العصر الكلاسيكى المتأخر والهللينى تشترك فى أشياء تكفى للاشارة إلى طبيعة النسخة الأثينية للمسرح .

تتكون خلفية هذا المسرح من مبنى خشبة مسرح ذات دور واحد بواجهة تكسوها الأعمدة، وسقف قرميد أو أملس أحيانًا . وتحيط الأجنحة الجانبية Paraskenia بمساحة التمثيل ، وهى الأجنحة المبنية كالأروقة ذات الأعمدة التى تعلوها فرانتون مثلثة الشكل ولها باب مزدوج يماثل المدخل الرئيسى .

إذا كان المسرح "الدائم" فى أثينا قد بنى لكى يخلف النسخة غير الدائمة فإن ملمحين مهمين من ملامح المسرح الدائم يمكن أن يستنتجا بشكل منطقى. الأول هو أن جميع عناصر المنظر فى مسرح بيركليس كان يمكن نقل بعض أجزائها أو نقلها كلها . والثانى أن أول مسرح دائم لم يكن يعتمد على مفهوم مغاير ولكن كان ينظر إليه باعتباره نسخة موثوق بها لكل الترتيبات الملائمة فى المسرح المؤقت . وبالتالى فإن بإمكاننا أن نفترض افتراضًا معقولاً وهو أن مسرح بيركليس الذى كان يكتب له سوفوكليس ويوربيديس كان يمثل أمام كتاب المسرح نظامًا ثابتًا يتكون من أعمدة خشبية، وبالتالى يمكن حملها، وعدداً من الوحدات المتغيرة التى يمكن بواسطتها تحديد المساحة سواء بشكل عمودى أو أفقى أو بكليهما معًا . هذه الوحدات هى التى كانت

تشكل الخلفية المنظرية التى تلائم أى مسرحية إغريقية نعرفها، من خلال تكويناتها المتعددة. تلك الوحدات لم تكن "زخرفية منظرية" أو الـ *skenographia* التى نسبها أرسطو وهو حزين إلى سوفوكليس. ولكن حتى إذا كان سوفوكليس هو الذى أدخل "الزخرفة المنظرية"، ولاسبب هناك يجعلنا نشك فى أرسطو بهذا الصدد، فماذا كانت تلك بالضبط؟ وماذا كان يستخدم بدلاً منها قبل أن يستخدمها سوفوكليس؟

عند هذه النقطة بالتحديد تدخل المسرحيات إلى ساحة النقاش، ولكنها لا تدخل باعتبارها الملجأ الأخير، مع الوضع فى الاعتبار عدم وجود سبب مطلق يمنع أى مسرحية فى التاريخ من أن تقدم فى وسط موقف سيارات .

وأول ملحوظة إيجابية يمكننا التوصل إليها عن طريق الحقيقة المؤكدة المتعلقة بوجود فارق واضح بين أسلوب أيسخيلوس فى الإشاره إلى الخلفية background فى مسرحياته المبكرة وعمله الأخير الباقى وهو ***الأورستية*** التى كتبت بعد فترة زمنية معقولة من بدء عرض مسرحيات سوفوكليس . فمشاهد المسرحيات الأولى يتم تحديدها من خلال بعض الإشارات التى تتسم بالغموض ، على الأقل من وجهة نظر بعض المعلقين الذين يشير أحدثهم إلى افتراض إنعدام وجود مبنى مسرحى على الإطلاق. وعلى سبيل المثال فقد تم استنتاج أن الملكة "أتوسا" فى ***الفرس*** قد ***دخلت*** أول مرة على مركبة خفيفة لأنها تؤكد فى دخولها للمرة الثانية أنها لم تدخل هذه المرة على مركبة خفيفة . وأكثر من هذا، إذا كانت تأتى من قصرها فى أى من الدخولين فمعنى هذا أن القصر يقع على مسافة كافية من موقع الأحداث تجعل من الضرورى ركوب هذه المركبة فى بعض الأحيان. ولهذا السبب فإن المنظر لا يمكن أن يمثل قصرها ، وبالتالى فلا يوجد منظر هناك . ويبدو هذا المنطق معقولاً أو قريبًا من المعقول مالم تكن هناك إشارة من الجوقة قبل دخول الملكة لأول مرة بعدة سطور تشير إلى أنها تجلس "بجوار ذلك السقف القديم". وتستمر تلك النظرية فى القول بأن هذا المقطع مقصود به الإشارة إلى أن الجوقة تلمح إلى وجودها ***داخل*** قاعة مجلس الشورى. ولكن المنطق العادى لا يستقيم هنا بالطبع، فلو كانت الجوقة فى الاوركسترا موجودة داخل قاعة المجلس، فكيف يمكن للملكة "أتوسا" أن تفكر فى قيادة عربتها للوصول إليها .

والإجابة، من وجهة نظرى، لا تستقيم بالمنطق العادى ولكن بمنطق خشبة المسرح وهو منطق لا ينطلق من عدم وجود خلفية لخشبة المسرح على الإطلاق، ولكن من الوجود الدائم للمنظر الذى يمكن أن يكون مايريد له ايسخيلوس أن يكون. هذا المنظر يأطر ويساند سلسلة شاملة من الصور، وأيسخيلوس صنع مسرحياته فى توافق مع إحساس بالصورة يقع خارج إطار المنطق الواقعى. فليس من الواقعية أن تتعرف الكترا على أخيها فى ***حاملات القرابين*** من أثار أقدامه على أرضية خشبة المسرح أو فى الاوركسترا. الأصح مسرحياً أنها يجب أن تقتفى أثره وهكذا تكتشف وجوده. هذا هو مسرح *أيسخيلوس الذى سخر منه يوربيديس الواقعى بعد أقل من خمسين عامًا، لكننا لا يجب أن ننصرف عنه لهذا السبب، فخلف أسلوب أيسخيلوس فى استخدام المنظر عقلية مسرحية لا تنحصر فى مرجعية أحادية .

مثل هذه النظرية تبدو وكأنها تفتح الباب لكل أنواع التفسيرات لكل عناصر المسرحية ، مالم يكن أيسخيلوس ملتزماً بمفهوم للاستعارة متناغم مع معظم ما قدمه المسرح منذ ذلك التاريخ. بل أن المرء يمكنه أن يغامر بالقول بوجود علاقة واعية بين الشكل الإنسانى والمنظر الخلفى الذى يقف أمامه مشابهة لطبيعة العلاقة الموجودة في معظم فنون هذه الفترة . فالكائن البشرى ليس كائنًا معزولاً سواء فى الفن أو فى الدراما، بل إنه يعرف من خلال علاقته بالكائنات البشرية الأخرى وفى مقابل الأشياء المادية فذاك يقوى من هدف الكلمات أو غرضها. وهذا يجب أن يوجه فهمنا لكل من طبيعة التمثيل الإغريقى والأسلوب الذى بنى به أيسخيلوس مسرحياته وأنا أتمنى أن أوضح فيما بعد أن ايسخيلوس فى كل مسرحياته الباقية كان يدعو إلى فكرة مركزية حاكمة على مستويات متعددة .

يأخذ حدث ***سبعة ضد طيبة*** موقعه فى مكان ما داخل أسوار طيبة، حيث يسمع صوت الاعداء مهدداً من الخارج، وتجرى أحداث ***بروميثيوس*** على جبل فى سيثيا، و***المستجيرات*** فى بقعة مقدسة يمكن أن تستخدم كملاذ آمن .

ولا واحدة من هذه المسرحيات لا يمكن تقديمها على المسرح دون مدخل رئيسي، وكلهم كان يمكن أن يكونوا أقوى تأثيراً بتقديمهم أمام منظر Skene . ولو كانت تلك المسرحيات الثلاث، بالإضافة إلى *الفرس*، قد قدمت أمام واجهة خشبية فإنه من الممكن أن يكون هذا المنظر فى حد ذاته قد تحول إلى تعبير عن مكان مسرحى فى عصر أيسخيلوس. هذا المنظر لم يستخدم فقط، فى رأيى، حين أصبحت هناك ضرورة للاشارة إلى خلفية تدل على مكان يصلح للسكنى، فالمسرحية كانت مسرحية بتأثير الفعل الذى يحدث أمام المنظر المسرحى .

و *الأورستية* تستفيد من المدخل الرئسى فى أجزائها الثلاثة، وفى *الصافحات* هناك تغيير فى المكان فى منتصف الحدث من دلفى إلى أثينا. ولكن الفارق بين المسرحيات الأربع المبكرة والثلاثية الأوريستية ليس فارقًا بين مسرحيات أربع لم تحتج إلى منظر ومسرحيات ثلاث كانت تحتاج إليه، بل بين أربع مسرحيات استخدمت المنظر لكى تحدد مساحة خشبة المسرح وبين ثلاثية مترابطة استخدمت شكل هذا المنظر لكى تدل على مكان بعينه .

وفى مسرحيات سوفوكليس ويوربيديس، بل وأريستوفانيس أيضاً، يظهر الاستخدام المرن لأماكن الأحداث الإمكانات التى تمتعت بها خشبة المسرح عند نهاية القرن. فأماكن الأحداث تتراوح بين مدخل وحيد لقصر، وهو ما تناسب مع معظم التراچيديات، إلى خيمة ثم شاطىء فى *أچاكس*، إلى أروقة دلفى المعقدة ذات الزخارف، التى تلفت الجوقة إليها الأنظار بقوة فى مسرحية يوربيديس *إيون*، وأخيراً فانتازيا أريستوفانيس الخيالية المعلقة فى الهواء *الطيور*، ونهر ستايكس فى *الضفادع*. مثل هذه المرونه تبدو منطقية فى إطار ذلك التطور الذى بدأ مع المنظر كما كان عند ايسخيلوس، فى شكل تلك العارضة الأفقية الصغيرة المخصصة لمسرحيات ما قبل مسرح بيركليس ، وصولاً إلى تثبيت المنظر الحجرى فى عهد ليكورجوس .

وسبب هذا الانتقال من المنظر غير المحدد فى مسرحيات ايسخيلوس المبكرة والمنظر المحدد المتعدد الاستعمالات فى *الأورستية* ربما يعود إلى إدخال سوفوكليس لـ"الزخرفة

المنظرية" ، برغم أن المعمارى الرومانى "ڤيتروڤيوس" يعزو إلى الرسام "أجاثارخوس" استخدام مبادىء المنظور فى مسرحيات أيسخيلوس. ويسجل ڤيتروڤيوس أن أجاثارخوس ألهم ديموكريتوس وأناكساجوراس استخدام المنظور"وعن طريق هذه الحيلة يمكن الايهام بشكل المبانى فى المناظر المرسومة بشكل مقنع". وهذا دليل رقيق على تقديم المشهد المسرحى عن طريق تقديم واجهة منظورية، والسبب قد يعود إلى أن ڤيتروڤيوس لم يكتب ماسبق إلا فى عصر الامبراطور أغسطس، لكن هذا الدليل يتوافق مع مبدأ عام من مبادىء خشبة المسرح يمكن تطبيقه على كل التراچيديات الإغريقية.

ويبدو أن مساهمة أجاثارخوس كانت إعطاء شكل لما كان قبل ذلك مجرد وسائل غير مزينة، وبالتالى محايدة، لتأطير الحدث المسرحى. إن مجرد أن تظهر بالرسم ثنائى الأبعاد، مهما كانت درجة تأثير المنظور، ما كان مرئيًا كمعمار ثلاثى الأبعاد لا يمكن إلا أن يكون خطوة للوراء. وبالتالى فإن مساهمة أجاثارخوس فى فن التصميم المسرحى، أو مساهمة سوفوكليس إذا فضلنا الوثوق فى رواية أرسطو، هو قيامه برسم جزء من المنظر بهدف تعيين هوية الكل .

فى بعض الأبنية المسرحية المتأخرة مازالت أعمدة المنظر الحجرية تحمل آثار أخاديد كان يمكن أن توائم لوحات خشبية. وقد كانت هذه اللوحات تسمى فى المسرح الهللينى بيناكس *pinakes* ويبدو أن بعض الرموز المنظرية كانت ترسم عليها. وتتضمن تصميمات ڤيتروڤيوس لمسرحه المعاصر تصميمًا لتحسين الـ"بيناكس"، وهى عبارة عن قطع منشورية الشكل تسمى برياكتوى *periaktoi* والتى يمكنها أن تدور لتظهر أى وجوهها الثلاثية للمتفرجين. وقد فهم اللغوى الراحل "بولوكس" أن المسرح فى الفترة الكلاسيكية كان يستخدم هذه الـ"برياكتوى"، وبرغم عدم دقة العديد من افتراضاته التي لا تؤيدها أى دلائل محايدة، فإنه لم يكن مخطئًا بالضرورة فى كل شىء .

ومهما كانت التفاصيل، فإنه يمكننا الانطلاق من فرضية أن المنظر فى مسرحيات عصر بيركليس، إن لم يكن قبل ذلك، ربما كان يتضمن واجهة منظرية مألوفة ومرنة،

توضح كل مكان على حده بواسطة شكل من أشكال التفاصيل المرسومة على لوحات مثبتة بين الأعمدة على جانب من جانبى الباب الرئيسى المزدوج. وقد مثلت الأروقة المعمارية والفرانتون والأسقف المنبرية إضافات متنوعة للوفاء بالاحتياجات الخاصة، كما أن تلك اللوحات كان يتم تغييرها فيما بين المسرحيات، أو يتم إدارتها فى حالة استخدام الـ"برياكتوى" مبكراً . ومثل هذا الحل ليس جديداً، ولكن مصداقيته فى هذا السياق تساهم مساهمة خاصة فى فهم المبادىء الفنية الحاكمة للأسلوب الذى كانت تزين به اللوحات : فحتى من العدد المحدود من المسرحيات الذى وصل إلينا ، يمكننا أن نستنتج أن ايسخيلوس قد وسع فى السنوات الأخيرة من عمره من إمكانات الصورة المسرحية عن طريق مجاورة الشكل الإنسانى الحى للأشياء الساكنة. معنى هذا أن الحدث كان يوضع أمام خلفية منظرية : فالممثل كان متحركًا بينما كانت الخلفية ساكنة. بالإضافة إلى هذا فقد كانت المقدمة فى غاية الحيوية بسبب الجوقة . وإذا استخدمنا أكثر المصطلحات عمومية لقلنا إن الخلفية كانت ضرورية لتقديم المعلومات التى تعزز العمل المسرحى. وهنا بالتأكيد كانت المنطقة التى تطورت فيها تقنيات خشبة المسرح من عصر أيسخيلوس إلى عصر يوربيديس. لقد أصبحت الكهوف والشواطىء وأكواخ الفلاحين عند سوفوكليس ويوربيديس هكذا ليس فقط لأن كتاب المسرح وضعوا على أفواه شخصياتهم مثل هذه الكلمات ولكن لأن لوحات المشهد كانت تدل على تلك الأماكن . وهذه ليست واقعية، كما أنه ليس من المحتمل أن هذا الرسوم كانت تستهدف إعادة خلق المنظر الحقيقى. هذا الأسلوب اللاواقعى كان يتماشى مع مبادىء التصميم الأيقونى فى الفن الإغريقى فى ذلك العصر، وهى المبادىء التى تعرف بالمكان من خلال تمثال معبود، أو الإله أو الإلهة الحارسة بواسطة الزى، أو الصفة المميزة، أو طريقة تصفيف الشعر، أو بالألوان . وهنا تكمن الصلة المهمة بين الدراما المتحركة وبين رسوم الآنية التى تحتوى على مشاهد درامية مصغرة .

ربما كان من المفهوم أن أى مسرحيتين لا يشتركان فى نفس مكان الأحداث، حتى لو كانت أحداثهما تجرى " أمام أحد القصور" . فربما لم يكن استخدام المكان إلا كمعادل لعنوان، أو ربما لثيمة رئيسية فى المسرحية . أما تقديم أربع مسرحيات فى

سلسلة، حتى حين أفل نجم الثلاثية المترابطة، فيدل على وجود موضوعات مشتركة بين مجموعة من المسرحيات، وهى موضوعات ربما تم توضيحها بواسطة شكل الديكور المختلف بين مسرحية وأخرى .

لكن السؤال عن مدي تأثير لوحة لاتزيد مساحتها عن ثلاثين قدم مربع فى مثل هذا المسرح الضخم مازال مطروحًا. فالمسافة كانت لاتسمح بتوصيل أى شىء باستثناء المعلومات الضرورية إلى الصفوف الخلفية العليا لمقاعد المتفرجين فى مسرح بيركليس، لكن إذا كان ممكنًا التعرف على شخص الممثل، فقد كان من الممكن التعرف على ما يمثل إلها فى حجم الانسان أو يزيد قليلاً، أو على بستان، أو قصر، أو مكان مهجور أو كهف. وإذا كان المتفرجون معتادون على "قراءة " الرسم أو النحت، فقد كانوا بالفعل قادرين على التعرف على الاختزال المؤسلب، بل أن التعرف كان أكثر سهولة فى هذه الحالة .

هذا هو العامل المشترك الذى يوحد، فى رأيى ، بين أساليب ممارسة تقديم المسرحيات التى وصلت إلينا. فهوية خشبة المسرح تحدد، كما هو الحال فى الآنية "المسرحية" المثيرة والمراوغة، بواسطة منظرها الرسمى Skene ، والأماكن المتفردة تحدد بواسطة تقاليد الفنيين المتوازيين : رسم الآنية والديكور المرسوم . وبمرور سنوات القرن طورت خشبة المسرح البعد الثالث لما يعرض عليها عن طريق التمازج التام بين وحدات المنظر وأدواته وبين الممثل، وهكذا كان يقل دور الجوقة فى تشكيل العرض المسرحى .

بنهاية القرن الخامس قبل الميلاد كانت الرافعة المسرحية **mechane** والمنصة المتحركة **ekkuklema** يتم استخدامهما بالفعل فى الكوميديا القديمة ، وأريستوفانيس يشير إليهما فى مسرحياته . ويمكننا أن نستنتج أنهما كانا يستخدمان في التراجيديا أيضًا ، فقذ سخر إريستوفانيس من استخدام سوفوكليس لهما . وبرغم طرافة مثل هذه الوسائل فى ضوء الآلات التى استخدمت لخشبة المسرح فيما بعد ، فإن أهميتهما لا تكمن فى صلتهما الواهنة بواقعية مستحدثة بقدر ما تكمن فى

قدرتهما على إلقاء الضوء على نتائج الخيال المسرحى . فقد كانت الرافعة تجسيداً رقيقًا للفكرة البسيطة والأساسية للإله الذى يظهر أعلى من مستوى المخلوقات الفانية التى تراه أحيانًا ولا تراه أحيانًا أخرى . وحتى قبل أن يكتب مسرحيته **بروميثيوس** كان أيسخيلوس قد تعرف على الإمكانات الكامنة فى مجاورة الشخصيات الأرضية والسماوية والجدل بين الأرضى والسماوى بواسطة الإشارة إلى الوضع المادى للإنسان والإله . ولو كان مثل هذا الاعتقاد يتجاوز إدراكنا فى كيف يمكن لمثل هذه المسرحية بالذات أن توضع على خشبة المسرح ، دع عنك كيف وضعت وقتها ، فإن افتتاحية **الأورستية** ، بأحد الحراس على سطح القصر، تقف شاهداً أمينًا على إستخدام مستوى علوى بغرض إحداث نوع من التقابل المرئى . كما استخدم سوفوكليس حيله الإله من الألة **deus ex machina** بتحفظ ، برغم إن الإلهة أثينا التى تظهر فى **أچاكس** فوق المنظر المرئى تلقى ضوءًا خاصًا على الجنس البشرى فى المستوى السفلى . وقد أعطى يوربيديس إطارًا خاصًا لمسرحياته باستخدام إله أو إلهة وذلك لتوضيح التقابل بين الأساطير الموروثة والسلوك الإنسانى . وقد كان الإله بالنسبة ليوربيديس هو ذلك القادر على "التحليق" ، أو القادر على الانفصال المادى عن عالم البشر الأرضى .

ربما كانت الرافعة المسرحية بالفعل من أختراع يوربيديس . وقد كانت تلك الرافعة توضع على أحد الجانبين وخلف المنظر وكانت قادرة على رفع الممثل فوق ساحة التمثيل . ولو كانت هيلينى تصل مع أبوللو فى مسرحية ، وكاستور مع بولوكس فى مسرحية أخرى ، فلابد وأن الرافعة كانت أكثر من معدّة بسيطة ، بينما يدل "الحديث الجانبى" القلق بين "تريجايوس" ومشغّل الرافعة **mechanopoios** فى مسرحية أريستوفانيس ***السلام*** على أن تلك الرافعة كانت إسمًا على مسمى . بل إن الأمر المثير للتعجب هنا هو ما إذا كان يوربيديس على وعى بالجلال الزائف الذى تضيفه الرافعة ، وما إذا كان قد استخدمها لكى يدلى برأيه فى العلاقة بين الإله والإنسان كما رسمها فى مسرحياته ، تلك العلاقة التى تئز عند المفاصل وتعلوها مسحه من السخافة .

والمنصة المتحركة **ekkuklema** ينطبق عليها نفس المبدأ : فقد كانت برهنة عملية على المشهد الساكن لأنها كانت توظف على الأرجح كمنصة بسيطة تدفع على عجلات من داخل المنظر المسرحى . وهكذا فإن أشياء مثل الأثاث المسرحى ، أو الأجساد الميتة، أو الكاتب المسرحى يوربيديس يعمل فى غرفة مكتبه فى مسرحية أريستوفانيس ، كان يمكن أن تقدم بشكل ملائم للغاية وأن تسحب بأقل قدر من الضوضاء . إن ما أمامنا هنا ليس حلا لمشكلة ، مشكلة كيفية إظهار أشياء مكانها المنطقى خلف الجدران . على العكس ، فنحن هنا أمام المبدأ الحاكم لخشبة المسرح وهو "الكشف" ، أى الإظهار المفاجىء لعنصر مرئى مجهز سلفًا تحقيقًا للأهمية القصوى . والرافعة ليست وسيلة من وسائل خشبة المسرح التى تغرى بالإستخدام أحيانًا بل هى جزء من عدة كتاب المسرح على مر العصور . فالكشف هو الأب الشرعى للباب المسحور ، وللستارة الأمامية ، وحتى للإظلام السريع . واستخدام ايسخيلوس للرافعة فى **الأورستية** ، وربما قبل ذلك، يدل على وعى بالأثر المتحقق منها ، سواء أأظهرت مشهداً ساكنًا متقنًا لأجساد الضحايا ، أو أظهرت إلهات العذاب أنفسهن وهن يصدرن أصواتًا عالية أثناء غفوتهن.

إن منطقتى امتياز الرافعة والمنصة المتحركة ، أى ما فوق خشبة المسرح وماخلفها ، يزيدان من مدى المبنى المسرحى . وبالنسبة للمتفرج الإغريقى ، ظلت خشبة المسرح هى خشبة المسرح، أى مكانًا للفن والبراعة حيث لايستسلم الخيال للواقع بل يلطف منه ، معطيًا الأشياء المادية قيمة فائقة والصورة المسرحية مستوى من مستويات الإستعارة . والنتيجة أن كل كاتب تراچيدى قد أحس بالحرية فى استكشاف طبيعة المكان والزمان بطريقة جديدة ، وهذا شىء لا يتعلق بقوانين الوحدات من قريب أو بعيد .

إن سبب التركيز على استخدام كتاب التراچيديا الإغريق لخشبة المسرح بشكل واع هو أنه من السهل للغاية الوقوع فى شرك الأسئلة التى لا إجابة لها بشأن تقديم المسرحيات لأول مرة فى المسرح الإغريقى ، بدلا من اهتمام الإنسان بشئون خشبة المسرح مثل المساحة والزمن اللذان يسهل تناولهما . إن بوسع المرء أن يقرأ المسرحيات

الباقية بعين الخبير ، وأن يستخرج من النص رؤى تعززها المواصفات المادية لخشبة المسرح ، إن لم تعتمد عليها اعتماداً أساسياً . إن قدرة الخلفية المسرحية على تحديد الأماكن العديدة فى المسرح الإغريقى تتوائم تماماً مع تقاليد راقية من الرمزية المسرحية التى امتدت لتشمل الأزياء والمهمات المسرحية وإلى أداء الممثل والجوقة فى المقام الأول.



(٤)

المؤدون

هناك إشارة مفيدة فى كتاب ج . ج . بوليت **الفن و التجربة في اليونان الكلاسيكية** حين يخبرنا المؤلف أن "التماثيل الكلاسيكية المبكرة تنحو إلى أن تكون درامية ، وإلى أن تحمل معها الانطباع بأنها تمثل مرحلة بعينها وسط سلسلة من الأحداث" [(١)] وتلك الإشارة مفيدة فى دراستنا هذه لأنها تتيح لنا الفرصة للنظر إلى التمثيل الإغريقى ليس بمعزل عن ، ولكن فى علاقة بأشكال فنية أخرى . لقد كان فن التمثيل يتطور فى أثينا بموازاة التغيرات التى حدثت فى أساليب الرسم والنحت . وربما تعكس ديناميات الشكل المنحوت ، كما يشير بوليت ، لحظة جامدة فى موكب متحرك. وحقيقة أن بالإمكان تجميد لحظة من لحظات المسرحية بطريقة مشابهة يمكن أن تشير إلى أن التمثيل المبكر كان ذا طبيعة مأسلبة Stylized بحيث يستطيع بلورة المشاعر والتوترات والاحتفاظ بهم في صورة ساكنة . إن معظم الصور المسرحية الشخصية هى تلك التى ترتبط بفترات التمثيل القوى ، وقد كان النقاد المعاصرون يمتدحون (إدموند) كين فى دور عطيل أو (داڤيد) جاريك فى دور لير بسبب إشعاع شخصيتيهما من خلف تلك الأدوار ، وبسبب سحر أسلوبهما ، لكن فن الحفر هو الذى يمكننا على الأقل من أن نلتقط جوهرهما . كما أن استنباط طابع الميلودراما القوى فأسهل فى استنباطه من الصورة الفوتوغرافيه عنه فى كوميديات برناردشو .

إن أنسب طريقة يملكها إنسان اليوم للاقتراب من الفعل والأداء فى مسرحية من أثينا أيسخيلوس لا تتأتى عبر الكلمات التى عاشت فى النصوص الرسمية ، ولكن من خلال أوضاع الفن الأثينى ، حتى لو كانت تلك الأشكال زخرفة لمشاهد ليس لها علاقة مباشرة بأى مقطع درامى معروف . بل إن بوليت يذهب إلى مدى أبعد حين يقول :

(1) *Art and Experience in Classical Greece* , Cambridge , Cambridge University Press , 1952, p. 15 .

"يبدو وكأن النحاتين والرسامين كانوا يستعيرون ، فى الحقيقة ، بعض الوسائل التقنية التى تم تطويرها فى العروض الدرامية لتوصيل الشخصية والفعل القصصى - مثل الإيماءات الشكلية للممثلين ، والأقنعة التى كانت تصمم للتعبير عن شخصية فردية ونمط أساسى فى نفس الوقت ، وربما أيضاً المفهوم الدرامى للزمن." [٢]

تلك مقولة مبتكرة ، تساعد فى تحرير الدراما كشكل فنى من عزلتها ، ولكنها أيضاً مقولة ضارة قليلا بسبب السهولة التى تسمح بها لغير المدقق لأن يهبط بطبيعة المسرح الإغريقى الحقيقية إلى مرتبة الحفائر .

كان كارل مانتزيوس واحداً من سلالة نادرة تجمع بين الدراسة العلمية والخبرة المسرحية العملية . فحين كان ممثلا ومخرجًا فى المسرح الملكى بكوبنهاجن حصل على الدكتوراة من جامعة كوبنهاجن عام ١٩٠١ حين قدم رسالته عن تاريخ المسرح الإنجليزى. وبعد ذلك بقليل نشر مانتزيوس تاريخ المسرح كله فى ستة أجزاء ، وخصص الجزء الأول منها للمسرح فى الصين واليابان والهند واليونان وروما . وقد كان المنهج اللاتاريخى مبرراً من وجهة نظره بسبب التشابهات التى رصدها بين تشكيلة من التقاليد المسرحية التى تتشارك فى أصولها المعتمدة على الممارسات الدينية والرقص الدرامى .

ولقد خصص مانتزيوس فصلا كاملا من القسم المخصص للمسرح الإغريقى للممثلين. وبرغم عدم قدرة بعض مقولاته الجازمة على الصمود فى وجه فحص أكثر دقة وعصرية ، فإنه يستحق الإشارة لكونه من بين الأوائل الذين نظروا إلى الدراما الإغريقية كفن من فنون العرض . وقد لخص مانتزيوس رأيه فى الممثل الأثينى الكلاسيكى كالتالى : "يمكننا أن نتخيل بسهولة أن تلك الأشكال الضخمة الغريبة التهيئة ، بوجوههم المتصلبة التى يبدو وكأنها تحجرت بالألم ، وطلعتهم البهية ، يتقدمون ببطء ، فى خطوات جليلة منضبطة ، قد تركت انطباعًا قويًا ورومانسيًا على

(2) ibid . P. 27 .

عقول الإغريق القدماء السذج . فلابد وأنهم قد بدوا وكأنهم صورا حية للآلهة ، وحين كان الناس يسمعون الكلمات الوقورة الجميلة تنبعث من تلك التماثيل الماشية كان يأخذهم الحماس الفنى والديني أيضاً" (٣) .

. فى هاتين الجملتين ينجح مانتزيوس تقريبًا فى تقويض كل شيء قيّم قاله في مواضع أخرى . فالقول بأى تقييم للإغريق كـ "سذج" كان علامة من علامات جيل متعال أكثر منها تحليل مدروس للشخصية الإغريقية ، وهو أمر مخيب للآمال في أفضل الأحوال ، إن لم يكن مفزعًا ، أن يكون رأى ممثل مجرب ، حتى عند نهاية القرن، فقيراً إلى هذا الحد فى فهمه للقناع كأداة مسرحية .

إن وجهة نظر مانتزيوس فى الممثل الأثينى كانت مبنية على إعتقاد عصره بأنه فى القرن الخامس قبل الميلاد كان الممثل الأثينى يرتدى أحذية عالية وقناع ضخم ، وأن مظهره وأداءه تشابه مع نظيره فى روما بعد سبعمائة سنة . فالكاتب الرومانى لوسيان كان يشكو حينئذ من القناع اللامتساوق والملامح المضخمة للممثلين فى زمنه . والقول بوجود تشابه قليل بين الممثل فى عصر لوسيان والممثل فى أثينا الكلاسيكية قد أصبح أمراً متفقًا عليه الآن ، لكن الخلط بين الأثنين كان واسع الانتشار لسنوات عديدة ، وقد قاد مباشرة إلى التأكيد على الكلمة المنطوقة باعتبارها الوسيلة الرئيسية لخلق التواصل فى المسرحين الأثينى والرومانى ، وهو تأكيد لم يتجاوز بعد المقدمة المنطقية التى بنى عليها . وقد أدى هذا بدوره إلى منع أى دراسة كفؤ للفروق بين المتطلبات التى توقعها كلا من أيسخيلوس ويوربيديس ، وهما يكتبان فى نفس القرن ، من المؤدين فى مسرحياتهما ، حتى لو كانت كتاباتهما قد تأثرت إلى حد بعيد بإمكانات فن عملى أكثر منه نظرى .

لقد قدمت بالفعل استنتاجى بأن أداء الممثل ، بل والجوقة إلى حد ما ، قد وجد مرتبطاً بالرسم والنحت وإحساس بالخط والشكل أدى إلى وجود جماليات عامة لعلاقة

(3) *A History of Theatrical Art* , vol I , trans. L. von Cossel , London , Duckworth , 1903 , P. 187 .

الشكل الإنسانى بالفراغ . والقناع هو نقطة البداية لتحديد ما كان مصدر تفرد فى العروض المسرحية فى أثينا . (شكل ٤) .

حين يضع الممثل قناعًا فإنه يعانى فورًا من فقدان جزء ضخم من القدرة على الإبصار . هذا الفقدان لا يعوق الإبصار إعاقة كاملة لكنه كاف لإحداث قدر معين من

الارتباك لدى الممثل الذى يرتديه لأول مرة . فالمساحة الرئيسية الممكن رؤيتها لا تتغير لكن رؤية الحواف تقل إلى مستوى الظلمة ، وكل ما يمكن الإحساس به ، وليس رؤيته، عند أركان العين يصل إلى حد العدم . وما يحدث من تأثير يشبه إلى حد ما النظر خلال فتحة صندوق الخطابات إذا ما قورن بالنظر من نافذة .

رد الفعل الأول هو محاولة تحقيق التوازن بين الحواس . فالشخص الحر البصر يضبطه متوافقًا مع حواسه الأخرى بشكل آلى ، ويعدل هذا التوازن وفقًا لأى ظروف . وارتداء القناع يعيد ضبط الحواس ، ويعدل وسائل إرسال واستقبال المعلومات . وفقدان رؤية الحواف يتطلب من مرتدى القناع أن يحرك رأسه كاملاً ، بدلا من البؤبؤ وحده ، للنظر يمينًا أو يسارًا ، إلى أعلى وأسفل . وفى مسرح ضخم كمسرح ديونيسيوس ، بإمكان الممثل غير المقنّع أن يرى المشاهدين جميعًا ، لكن الممثل المقنّع يكتشف أن بإمكانه الربط بين موضع الرأس وبقية الجسد ، وبهذا الشكل فإن الرأس كله يكتسب حدوده ومعناه بالطريقة التى يرتبط بها مع الرقبة والكتف والجذع والوقفة . هكذا يتحول الشكل الإنسانى حقًا إلى ما يشبه قطعة من النحت يساهم كل خط فيه وانحناءة فى التعبير عن الانفعال الأساسى . الفارق الوحيد بينه وبين قطعة من النحت هى أن خطوطه الخارجيه رجراجة . ووضع التجمد ، على أى حال ، ثمين للممثل كالنغمة الطويلة فى الموسيقى ، وليس تحميلا زائدًا للتشبيه إذا قلنا إن الممثل المقنّع والراقص المقنّع "يؤلفان" عروضهما .

ربما أثار بعضهم الجدل بأن هذا ما يفعله أى ممثل جيد دون أن يكون مرتديًا قناعًا ، لكن الإنسان يحتاج فقط إلى مشاهدة عرض لممثلين مقنّعين لم يجعلوا الأداء الجسدى

همهم الأول لكى يتحقق كم أن القناع لامعنى له إن لم يصحبه أسلوب فى الأداء يلائمه. وكما يقول كيث جونستون "بوسعك أن تشاهد ممثلا رائعًا من الصف الخلفى لمسرح كبير ، لايمثل وجهه إلا بقعة ضئيلة على الشبكية ، فتتوهم إنك رأيت كل تعبير دقيق . مثل هذا الممثل يمكنه أن يجعل القناع الخشبى يبتسم ، وشفتيه المقوستين ترتعدان ، وحاجبيه المرسومين يضيقان" . (٤) حين يعيد الممثل المقنّع ضبط حواسه فإنه يتخلص من التركيز على وجهه ، لكنه أيضًا يلفت النظر إليه . إن هذا لا يقلل من دقة الأداء ، لكنه يعنى أن الممثل يركز أكثر على أجزاء أخرى من بنيته الفيزيقية فى علاقتها بالقناع ، وبهذه الطريقة فإى أى جزء ، وكل جزء ، من الجسد يكتسب حيوية كأى جزء آخر . إن هاملت التياه قد يكون ذا أقدام تياهه ، أو أيد تياهه ، أو أكتاف تياهه ، لكن المتفرج يركز على الوجه لكى يعرف إلى أى حد هو تياه حقًا . والعنيدة أنيتجونى لا تحتاج فقط أن تكون عنيدة فى كل وجه من وجوه كينونتها ، لكنها تحتاج لأن تكون كذلك بشكل يلفت الإنتباه إلى الوجه عبر الجسم كله .

إن الكثير مما قلته آنفًا سيبدو من الوضوح لأى راقص لدرجة لا تستدعى ذكره أساسًا ، لكن من المهم القول أن أداء الممثلين والراقصين يتوحد من خلال القناع . ولقد أصبح الأمر مفهومًا حتى لأكثر الملتصقين بالنص أن الجوقة الإغريقية كانت تتكون من راقصين فى المحل الأول ، لأن هذا هو معنى الكلمة ، ثم منشدين فى الدرجة التالية . لكن مازال الأمر الشائع هو عدم الإشارة إلى طبيعة الجوقة فى العرض المسرحى وطبيعة الممثل في التراجيديا الإغريقية .

بمجرد أن يعتاد الممثل إرتداء القناع ، وبمجرد بدئه فى إكتشاف إمكانات العثور على أسلوب أداء أكثر حيوية ، فإنه قد يعتاد سريعًا على فكرة التمثيل كـ "توضيح" ونقطة الكشف الحقيقية الأولى تأتى عندما يتوقف عن استخدام عضلات وجهه داخل القناع . إنه يكتشف إن الشخصية يمكن أن تبتسم دون ابتسامته ، وإنه ليس بحاجة للبكاء داخل القناع حتى يجعل القناع يبكى . إنه يتوصل للاقتناع الداخلى بحقيقة أن القناع ليس محصوراً أو محدوداً فى إمكانات التعبير عن العواطف .

(4) *Impro* , London , Methuen . 1981 . p. 185 .



شكل رقم (٤) : قناع تراچيدى وخشبة مسرح، آنية تعود إلى عام ٣٣٠ق.م.تقريبًا .

إن الأمر لا يستدعى قراءة العديد من التراچيديات الإغريقية لكى يكتشف المرء أن الشخصيات فى مسرحيات كتاب التراچيديا الثلاثة تظهر تنويعات عريضة من العواطف المتناقضة . إن منشد القصائد الملحمية ، شأن الخطيب ، كان يستعين بقدرته على تضخيم وجهة نظره بواسطة النبرة والإيماءة ، لكن هاتان لاتكفيان الممثل خلف القناع . وربما كان من الممكن تعريف الإيماءة بأنها التأكيد على نقطة فى جدل بواسطة أداة جسدية مناقضة للصوت . لكن التمثيل الجسدى الحقيقى أكثر من هذا . وقد كان جوردون كريج ، معاصر مانتزيوس ، أول القائلين فى الأزمنة الحديثة بأن الممثل راقص أكثر منه خطيب . فالخطيب يبدو لمشاهديه مصدومًا أو غاضبًا أو فزعًا ، شأنه فى ذلك شأن الممثل الحديث غير المقنّع . أما الممثل المقنّع فلديه لغة جديدة رهن إشارته ، أو بمعنى أحرى لديه أقدم لغة للتمثيل على الإطلاق . فبمجرد تحرره من أى متطلبات لنسخ العواطف التى يراها أو يستخدمها فى الحياة اليومية ، يصبح هدفه ترجمة هذه العواطف إلى لغة المسرح ، دون تقليصها أو تقليص وقعها على المتفرجين . لقد كتب المؤلف المسرحى والروائى السويسرى ماكس فريش فى مفكرته عن ميزة الدمية باعتبارها أفضل وسيلة إعطاء حياة لشخصيات مثل أثينا أو زيوس . كما أن كريج وجد الإلهام فى المسرح الإغريقى فى بحثه من أجل الدمية – الحية ***Uper-marionette*** ، وهى الممثل الملهم البعيد عن "لاخلود" الممثلين فى عصره ، أكثر منها دمية . وقد كان هذا الممثل فى متناول يد الكتاب الأثينيين : لم يعتذروا عن نواقصه ، ولم تقيدهم حدوده . لقد قدروا أن القناع أعطاهم القواعد والأركان الرئيسية للفن الجديد الذى قاموا وحدهم فقط فى العالم القديم بتشذيبه .

إن الممثل الراجح العقل ، حتى ذلك المدرب على البحث عن الدافع أولا على أمل تحقيق ما ينبنى عليه من أداء ، يستطيع عادة أن يحسن تقدير هذا القول أسرع من الناقد الأدبى . ذلك هو السبب فى الأسف على كلام مانتزيوس عن الممثلين الإغريق كما لو كانوا نوعًا من الإنسان الآلى الڤيكتورى أكثر من كونهم الوسيلة التى تستطيع نقل أكثر المشاعر نقاء إلى مجموعة هائلة من المشاهدين .

إن البدء بالقناع لا يعنى حصر التمثيل الإغريقى فيه ، فقد كان جزءاً من إمكانات الممثل الخارجية ، شأنه شأن أى جزء من أجزاء زيه ، برغم أن هناك دلائل على أنه اعتبره عصب أدائه . لكن الممثل نفسه كان مجرد جزء من تكوين خشبة المسرح التى وضعته فى علاقة بخلفيتها وأماميتها وضبطت بنيته الجسدية مع الكلمة التى ينطقها والموقف الذى وضعته فيه شخصيته الدرامية .

لأن الجزء المكتوب من المسرحيات هو ما كتب له البقاء ، فإن التراچيديا الإغريقية يمكن أن تبدو غالبًا كنوع خشن أو وعر . وفى محاولتى إعادة بعض الحياة إليها من خلال التركيز على المميزات المسرحية فأننى لا أرغب فى التقليل من شأن الجانب المسموع من العروض .

ولاندرة هناك فى الحكايات ، رغم التشكك الذى يحيط ببعضها ، التى تشير إلى أن المتفرج كان يستمع بقدر ما كان يشاهد ، وأن الممثل كان يدرب صوته لكى يتلائم مع متطلبات مسرح مكشوف ضخم . والممثل الذى كان يفشل فى تحقيق المستويات التى تطلبتها الجماهير كان يتوقع القليل من التعاطف . كما أن الملائمة الصوتية لمسارح مثل مسرح أبيداوروس تم اختبارها جيداً ، برغم أن الإستماع إلى صوت سقوط عملة أو إلقاء مقطوعة قصيرة يختلف جذرياً عن حضور عرض لمجموعة كاملة من المسرحيات . إن الأستاذ بنچامين هانينجر ، الذى أعلن عن تشككه فى قدرة أى ممثل أن يكون مسموعًا فى أى مسرح ***theatron*** فى أثينا ، ربما لم تتح له الفرصة أبداً فى الاستفادة من نتائج مشاهدة عرض حديث فى مبنى مسرح قديم [٥] . فالإمكانات الصوتية لأى مسرح تختلف جذرياً حال امتلاء أماكن الفرجة عنه إذا كان خاليًا ، كما أن تأثيرات القناع والأزياء والخلفية المنظرية لا يمكن تجاهلها ، حتى ولو كان من الصعب قياسها بدقة . كما أننا لا نعلم إطلاقًا كيف كان يستخدم الصوت ، خاصة فى

(5) *Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus* , Amsterdam , N.V. Noord - Hollandsche Utigevers Maatschappiz . 1956. pp. 7-13 .

علاقته بالموسيقى التى كانت على الأرجح ترافقه . لكن هانينجر مع هذا لديه الحق حين استنتج أن طبيعة العرض الدرامى ربما كانت أقرب كثيراً من أوبرا الباليه منها للمسرح" (٦) . وبدون جدل كثير حول التعريف الدقيق لمصطلح هانينجر ، فإنه لايمكن إنكار أن الممثل الإغريقى كان يؤدى فى سياق كل من الموسيقى والرقص . كانت الكلمة أبعد ما تكون عن كونها الوسيلة الوحيدة للتعبير لدرجة أنه من غير المحتمل أن تكون قادرة على التعبير الكامل عن المعنى للمتفرجين دون بقية المكونات المادية لخشبة المسرح كلها.

كتبت المسرحيات الباقية للآن فى أوزان مختلفة ، من الوزن الإيامبى iambic الأساسى للحوار والمقطوعات الطويلة إلى الوزنين السريعين التروخى (أو التيترامترى) والخماسى ، وذلك يعكس الفروق فى اللغة الحوارية والمغناة . أما صلة هذه الأوزان المتباينة بالضبط بالأداء الصوتى للجوقة أو الممثل ، أو الموسيقى فهى منطقة تخضع للأقاويل التى لا يمكن التحقق منها . وربما كان الإيقاع الكلامى فى النص مؤشر إلى أن هذه المقطوعة كانت أصلا ترتل أو تغنى . ولا يبدو أن كان هناك أى استخدام لما يمكن أن نطلق عليه تناغماً فى أداء الجوقة ، لكن ليس من المستحيل أن يكون الصوت الإنسانى قد تناغم أو تراكب مع الموسيقى المصاحبة . وكان من المعتاد تصنيف موسيقى النفخ فى صيغ ، وكانت الصيغ الممكنة كثيرة ، وربما كانت تلك الصيغ متوافقة مع الحالات النفسية . ومن المحتمل أن تلك تغيرت كثيراً ، شأنها شأن أى فن أثينى آخر ، بمرور سنوات القرن ، وقد تغيرت لغة المسرحيات من إيقاعات ايسخيلوس الجليلة إلى غنائيات يوربيديس السلسلة وحواره المتدفق . والموازنة بين الموسيقى والوزن تم امتحانها ليس فقط بواسطة المقارنة الموثوق بها المعتمدة على إستخدام بناء الوزن لتحديد تاريخ النصوص المسرحية ، لكن أيضاً بواسطة كلمة إيقاع ***rhuthmos*** التى يمكن استخدامها لتعريف كلا من الصوت والحركة . فالكلمة كانت لأفلاطون ، الذى كان يكتب فى بداية القرن الرابع قبل الميلاد ، تتضمن الإشارة إلى النظام

(6) ibid . p. 23 .

والتناغم ، لكنها تكتسب معنى "الترتيب الصحيح للعناصر" فى مسرحيات يوربيديس، أو "الطريقة الصحيحة لفعل الأشياء" ، تماماً كما تشير إلى ذلك الكلمة الإنجليزية rhythm فى عبارة " إيقاع الحياة" . إن الإحساس بالتناسب يعد عنصراً حاكماً فى الزخم الفنى الإغريقى خلال القرن الخامس ، ولكن المعرفة المباشرة بأسلوب التعبير الموسيقى الإغريقى ضئيلة بشكل يثير اليأس . وكل ما يمكن قوله بثقة هو أن الممثل الإغريقى والجوقة الإغريقية "استخدما" الموسيقى ، وأن الكاتب المسرحى كتب والموسيقى فى ذهنه كعنصر من عناصر العرض المسرحى ، وأن الأداء الصوتى كان يعمق فى بعض أجزاء المسرحية بالتوافق مع الموسيقى التى كانت تعزف . والقول بأن أداء الممثل الإغريقى لا يصل إلى حد الأثيرية التى يصل إليها الكابوكى اليابانى ، بأدائه المقطر النابع من أعمق أعماق ذاته ، قول غير محتمل على الأقل بسبب عدد الأسطر التى كان عليه توصيلها ، وعمق تراكيبها العاطفية ، لكن العلاقة بين الموسيقىّ والممثل الموجودة فى مسرح النو ***Noh*** أو فى أوبرا بكين ربما تقدم توازياً جاداً .

إن فقدان الموسيقى الإغريقية فقداناً كاملا كان يمكن أن يكون عاملاً معوقاً لفهم جوهر المسرح الإغريقى ما لم يساعدنا فهمنا المتزايد لإمكانات الرقص على تخطى هذه الإعاقة . كان الرقص عنصراً إعتيادياً من عناصر التعبير الإغريقية ليس فقط فى إطار الثقافة الأثينية لكن عبر العالم الإغريقى كله . والحقيقة إن التعبير الجسدى يسبق التعبير الصوتى فى كل الحضارات التى عرفها الأنثربولوچيون تقريباً ، كما أنه كان عنصراً حاكماً فى أداء المراسم ، فى المناسبات الحيوية سواء الدينية أو الدنيوية . وكلمة رقص 'dance' ليست دقيقة تماماً فى التعبير عن مجال من الأنشطة التى تتراوح بين ممارسة الحب وشن الحرب ، لكن كلمة إيقاع 'rhythm' ، بالمعنى المشار إليه عاليه ، تعبر أكثر عما أقصده . فالقطط ترقص ، والطيور ترقص شأن الإنسان فى نشوة أو فى حداد . والرقص بالنسبة للإغريق كان يتصل بكل الأنشطة العامة أو الخاصة ، الفردية أو المشتركة ، والتى كانت تتطلب تعبيراً جسدياً . كان الرقص يأتى قبل اللغة وبعدها ، وأحياناً كان يحل محلها . ولفهم الحضارة الإغريقية ، ولفهم التراچيديا كعنصر من عناصرها ، من الضرورى قبول حقيقة أن ماهو جسدى كان

يحكم ماهو لفظى فى كل مناحى الحياة . وتطور الديمقراطية الأثينية يظهر رجالا يحاولون ضبط هذه الأولوية من خلال إعمال "العقل" . و "الكلمة" ***Logos*** تعنى أيضًا "عقل" . وما الديمقراطية إن لم تكن الدليل الحى على أن الجدل كان أكثر أهمية من القوة ، وأن التعبير الحر عن الأفكار هو ما جعل النظام الأثينى متفوقًا على نظام البرابرة ؟ لقد تميز القرن الرابع قبل الميلاد بوجود الفلاسفة والخطباء ، كما أن التراچيديا كانت فى انحدار بسبب حاكمية الكلمة . ومسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس تظهر إلى أى مدى كان نسيج الحوار والصورة محكمًا لدرجة يصعب معها الحديث عن أحدهما دون الآخر. ومع ذلك ففى أوقات الكارثة غالبًا ما تحتل الكلمة مرتبة سفلى . وقد تلجأ الشخصيات الدرامية إلى اللغة الموزونة فى لحظات الكارثة ، أى قد يعلون من شأن اللغة ، لكنهم يعبرون عن أحزانهم بالرقص . والحالات النفسية ، كما أود أن أظهر فى الفصول القادمة ، يتم عرضها بنفس القدر الذى يتم فيه وصفها. وقد كانت العلاقة بين المرئى والمسموع موضوعًا دائمًا لإكتشاف كتاب التراچيديا الثلاثة. كانت تلك وسيلتهم فى التعبير المرتبط بكل من ظروف المنظر المسرحى والأداء المقنّع لكل من الممثل والجوقة . لكن طبيعة هذا العرض كانت متأصلة ، فى رأيى، فى تقاليد مبكرة هى تقاليد القص.

إن قصائد هوميروس هى أقدم أدب إغريقى ، لكن أقدم نص رسمى مكتوب منها يعود إلى القرن السادس ق.م. ، أى بعد قرنين على الأقل من التاريخ الذى يظن أنها كتبت فيه . وقد دونت هذه القصائد لسبب واحد هو تسهيل إنشاد بعضها فى المهرجات الجديدة التى أنشأها بيزاستراتوس . وقد كتبت هذه الأجزاء فى الوزن السداسى لكى يقرأها قارىء ، أو ملقٍ ، واحد ربما كان قادراً على إظهار بعض ، وليس كل ، مواهب الممثل قبل ظهور الشكل المسرحى التقليدى بسنوات . والمعلومة الوحيدة التى يمكننا التقاطها حول هذا الملقى تأتى من داخل القصائد أنفسها ، فكلا من **الالياذة والأوديسة** تظهران شاعراً كجزء من أى أسرة عريقة ، وطبيعة المادة التى يغنيها أو يلقيها هذا الشاعر فى المناسبات الرسمية أو الودية يمكن أن تكون تقليدية أو آنية ، كما هو الحال

فى العالم الهوميرى حين يختلط الأبطال فيه بحرية بالألهة والإلهات الذين تعكس حروبهم حروب الإغريق والطرواديين .

والشاعر الهوميرى مسامر أولا ، يتم استخدامه لكى يقص قصصاً ، ويتم تقييمه وفقًا لخبرته فى هذا المجال . وبعض هذه القصص جاد وبعضها بذىء : فإذا ضحك مستمعيه على قصة كوميدية أو استولى عليهم الترقب من مغامرة مثيرة فذلك يظهر أنه شاعر ماهر . وفى **الأوديسة** يتلقى ديمودوكوس وهو فى قصر الكينوس مثل هذا الثناء من أوديسيوس لدرجة تشعره أن "السماء ألهمته" قصة أخرى يقصها ، وهو يقصها بحيوية تسقط الدموع على خدى أوديسيوس مما يدفع المضيف إلى طرده نهائيًا لازعاجه ضيفه . هنا ، فى تلك التقاليد الشفاهية المتعلقة بالقص الملحمى، تكمن جذور الممثل الأول ، وتلك تقاليد دنيَوية . وبرغم أن أصول التراچيديا كانت تعاد منذ أيام أرسطو إلى بعض أشكال الطقوس الدينية ، إلا أننى قلت مبكرًا أن التأثير الدنيوى ربما يكون مساويًا فى تأثيره لتلك الأخيرة . والقول بهذا لا يعنى إنكار المدى الذى أثر به الرقص على كل أشكال النشاط الدينى وغير الدينى ، ولا يعنى التقليل من مكانته الأولى فى المسرح الأثينى .

إن وجهة نظر أرسطو هى أن أصول التراچيديا تعود إلى الديثرامب ، تلك الرقصة الدائرية غير الدرامية ، حين استقل قائد المجموعة ووضع حواراً بينه وبين أعضاء الجوقة الآخرين . وبرغم أن النقاد التالين جادلوا هذه المقولة إلا أن معظمهم أسسوا نظرياتهم بشكل أكثر تشذيبًا على هذه العلاقة بين الممثل الأول والجوقة . لكن اعتقادى الشخصى بأن الممثل والجوقة كانوا دائمين مستقلين هو قول مبنى على التوازن بين الأداء الصوتى والأداء التمثيلى . فإذا كان القصاص أو الشاعر قد أصبح "ممثلا" بواسطة تقمصه لشخصية غير شخصيته فإن "الملحمى" تحول إلى "الدرامى" عند نقطة التقمص تلك . هذه هى القفزة التي نسبت فيما بعد، خطأ أو صوابا، إلى ثيسبس.

ولكن ماذا عن علاقة الشاعر بالجوقة، وماذا عن وظيفة الجوقة فى الدراما؟

حين يظهر الشاعر كشخصية عن هوميروس فإنه يغنى أغانيه كمغن منفرد، وليس منعزل بالضرورة. فديميودوكوس يعزف لنفسه على القيثارة لكن مجموعة من الراقصين تصاحبه فى أدائه :"وحوله تجمع شباب ، جميعهم مهرة فى الرقص، يدقون الأرض بأقدامهم، فملأوا بخطواتهم أوديسيوس بالدهشة. وبعد قليل أضاف الشاعر صوته العذب ليغنى عن حب آريس وأفرديت (Homer, ***Odyssey*** , VIII, 262-7) وربما كان ماحدث مفاجأة لأوديسيوس لكن أسلوب العرض هذا لا يبدو أسلوبا استثنائيا. فدرع أخيل كان مزينا بصورة لراقصين يدورون بين المتفرجين، بينما الشاعر يغنى ليمد، على مايبدو، الرقص بالايقاع، وفقا لما جاء فى الكتاب الثامن عشر من **الالياذة** .

لو كان هذا حقا نموذجا للقص المبكر الذى يحتوى على رجل واحد يتكلم أو يغني، يصاحبه فى نفس الوقت مجموعة ترقص حوله فإن القول بوجود وظيفة رئيسيه لهذه الجوقة هى توفير البعد المرئى من خلال الرقص للقصة التى يقصها الشاعر هو قول يكتسب قيمة جوهرية، وإن لم يكتسب مرجعية. وحين يتحول الشاعر إلى ممثل ويضع القناع فإن الجوقة تضع القناع أيضا وهكذا تحقق وظيفتها الرئيسية. هذا بالتأكيد يفسر مقولة الكاتب المتأخر أثينايوس غير المتسقة والتى يقتطفها عن أريستوكليس الذى كتب: إن راقص {أو مصمم رقص} أيسخيلوس، المسمى تيليستيز، كان ماهرا فى الرقص {أو تصميم الرقص} لدرجة أنه جعل الفعل الدرامى واضحا من خلال الرقص وحده (Athenaeus, ***Deipnosophists***, I, 22a). كان تيلستيز ماهرا، على مايبدو، لدرجة أن الكلمات لم تكن ضرورية معه . كما أن هذا القول يفسر ملاحظتان كتبهما اثنان من المتخصصين فى أريستوفانيس. فإلى جوار مقطوعة من **السحب** نجد أنهما استخدما مصطلح "التحدث للجوقة" حين كانت الجوقة ***ترقص الحديث*** ، بينما كان الممثل يلقى حديثه" (التأكيد من عندى). وهناك ملحوظة أخرى على نص **الضفادع** تحدد معنى مصطلح **emmeleia** كالتالى: رقص تراجيدى مصاحب للقرار، لكن البعض يقول أنها مصاحبة الرقص للأحاديث. ومايؤكد ماجاء بهاتين المقولتين هو الاستخدام المتأخر لمصطلح **huporchema** لوصف الرقص "الصامت".

إن ميزة هذا الاقتراح البسيط القائل بأن العلاقة بين الممثل والجوقة فى التراجيديا المبكرة كان تطورا طبيعيا للعلاقة بين الشاعر والراقصين هى أنه اقتراح قادر على ملء بعض الفراغات التى تركتها النظريات الأخرى عن أصول التراجيديا، وتثبت أن تقاليد العروض الدنيوية كان لها تأثير يعادل تأثير الخط الدينى للمهرجانات الديونيسية. هذا الاقتراح يفسر سبب الزمن الطويل الذى تطلبه الاستخدام الدرامى الأمثل لـ «اختراع» تراع"الممثل الأول (٥٣٢ ق.م. تقريبا) حين أتى أيسخيلوس ليقدم الممثل الثانى بعد ذلك بثلاثين عاما على الأقل، ثم سوفوكليس ليقدم الممثل الثالث فى وقت مامن ستينيات القرن الخامس. وكما قال مبكراً ج.ف. إلز فإن الممثل الثانى لم يستخدم كبديل للجوقة لتحقيق مبدأ الصراع ،لكن لكى يوسع من أفق الحبكة بواسطة تقديم سلسلة كاملة من الشخصيات الخارجية لتقديم مزيد من المعلومات [٧] . فالجوقة تبقى مكانها بعد أن تصل إلى خشبة المسرح، وبالتالى تصبح غير فعالة فى تطوير الحبكة، فماذا كانت وظيفتها إذن أثناء هذه الفترة الطويلة من الزمن بين ثيسبس وأيسخيلوس؟ لم تكن الجوقة بالتأكيد مجرد مشاهدين سلبيين يكتفون بالرقص والغناء أثناء توقف الممثل الوحيد، فالتنويعات الدرامية على هذه التركيبة كان من الممكن أن تنتهى فى وقت وجيز. لا، لقد كانوا راقصين، وأداؤهم كان جزءا عضويا وضروريا ومتنوعا بالضرورة من الدراما الكاملة، كانت تلك وظيفة حيوية ظلوا يقومون بها جزئيا، فى رأيى، خلال القرن الخامس. كان أداء الممثل والجوقة يتمم بعضه بعضا، وهذا هو الشكل الصحيح للتراجيديا الإغريقية على خشبة المسرح .

لم يتبق شئ من تراجيديات الممثل الواحد، وهو الشكل الذى احتل خشبات المسرح حتى زاد أيسخيلوس عدد الممثلين من واحد إلي إثنين، إذا ماكان لنا أن نثق بمقولة أرسطو بهذا الشأن على الأقل. فإذا ماكانت تلك التراجيديات المبكرة تتكون من عدد قليل من المونولوجات التى تتخللها الفواصل الكورالية فإن فقد تلك التراجيديات لا يمثل

7- The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.

خسارة كبيرة، إلا للمؤرخ . إلى أى مدى كان من الممكن لهذه التراجيديا المبكرة أن تستخدم الجوقة التي كانت طبيعتها طيعة؛ أى قادرة على الحفاظ على تفرد شخصياتها، وابراز طبيعة الجو النفسى فى ذات الوقت؟ ألم يكن هذا قادرا على توفير قاعدة أكثر صلابة تنطلق منها عبقرية أيسخيلوس؟ وحتى فى حالة النص المكتوب، إذا ماكان قد وجد أو بقى واحد، فإنه سيكون ذا فائدة محدودة، وتمحيصه ربما يثبت فائدة قليلة . مايجب أن نفعله بدلا من ذلك هو تجاوز ذلك إلى النظر إلى مسرحيات أيسخيلوس لكن نرى كيف تفاعلت تقاليد الرقص مع التقاليد الشفاهية فى خلق نموذج العروض المسرحية .

إذا ماكان ممكنا الاعتماد علي الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين لوسيان وأثينايوس فيمكننا القول إن الرقص الأغريقى كان يتم تقسيمه إلى رقصات محددة مثل الرقصة التراجيدية **emmeleia** وربما الرقصة الصامتة **huporchema**، وعدد من التكوينات أو **Schemata** مهمتها تحديد مقاطع الحركة المخصصة لعرض المشاعر الأساسية. فقد كان أسلوب التضرع عن طريق ألقبض على الذقن والركب يسمى **Schema** تماما مثل نهش الصدغ أو الشعر بسبب الحزن. أما بقية التكوينات فقد كانت أقل دقة فى الدلالة وكانت تمد المصمم، مثلما يحدث فى الباليه الكلاسيكى بشكل من الأشكال، بملاحظات لكى يستخدمها مع المكونات الأخرى. وقد كان بوسع المتفرج الاغريقى بالتأكيد أن يقدر قيمة الرقص وأن يتتبع معناه فى نفس الوقت. وربما كان معظم ما قاله أثينايوس بشأن الخطوات الفردية لا يمس مسرح أيسخيلوس، لكن من الحمق تجاهل فرضيته القائلة أن الجوقة كانت أولا وأخيرا من الراقصين .

والتكوين **Schema** كان يمكن أيضا أن يوصّف نوعا محددا من الرقص. فليليان ب لاولر، التى يقدم كتابها عن الرقص فى المسرح الإغريقى أكثر الرؤى إفادة عن إمكانات التراجيديا والكوميديا الإغريقية، تربط التكوين **Schema** الخاص بالتجديف الذى يشير إليه أثينايوس بمقاطع كورالية تتوافق معها من مسرحيات لكتاب

التراجيديا الثلاثة. [٨] وفى أماكن أخرى توضح صور الطيران أو الركوب أو الزلازل والعواصف إمكانات، إن لم يكن تفاصيل فن مصمم الرقص، كما أنها توضح ما إذا كانت الجوقة ترقص ليس فقط أثناء القصائد الكورالية لكن أيضا أثناء الحوار والأحاديث الرئيسية للممثلين، فالإمكانات المرئية للمسرح مفتوحة تماما. فالرسول الذى ينقل الأحداث من خارج خشبة المسرح ربما كان يتم تأكيد كلماته بواسطة حركة صامتة أو حركة تتناسب مع الجو العام من الجوقة لكى تؤكد على وقفته وايماءاته. وكل عناصر المشهد الدرامى، كالقسوة والخداع والصراع والتحول والتعرف لها مايرادفها عند الجوقة المتواجدة على المسرح باستمرار. وقد كان للجوقة مجموعة خاصة من التكوينات **Schemata**، أما الممثلون فكان لهم عدد محدود منها. ومصطلح **Cheironomia** لم يكن موجودا قبل لوسيان وأثينايوس، لكن الفعل الذى اشتق منه كان يستخدم فى الأدب الكلاسيكى لكن يصف فعل شخص مايومىء أثناء الكلام، كما جاء فى قصة هيرودوت عن هيبوكليدس النزق الذى رقص طويلاً لعروسه واقفا على رأسه على مائدة حماه المقبل، وانغمس فى **Cheironomia** بقدميه. إن بإمكاننا تقديم قائمة تشكل منظومة كاملة من الإيماءات الكلامية **Cheironomia** يتم استخدامها فى الرقص الأغريقى الرسمى، بل وعلى الأخص باعتبارها جزءا من أدوات الممثل: مجموعة من الايماءات التقليدية التى يمكن للمتفرج أن يتعرف عليها وأن يفهمها. إن الانتقال من وضع إلى وضع يصبح حينئذ الوسيلة الأساسية للتواصل بالنسبة للمثل. فتمثيله ينمو من القناع بدلا من أن يكون فى درجة تالية له، كما أن علاقته بالأشياء تصبح أكثر دقة. إن الجوقة ربما تكون قد ورثت تقنية الايماءات الكلامية **Cheironomia** من الممثل بدلا من أن تكون قد أمدته بها. هذا بالتأكيد يؤدى إلى الاشارة الى الممثل باعتباره العنصر الأساسى فى العرض المسرحى، توازيه وتؤازره الجوقة .

كل ماسبق ربما يشير إلى أن التمثيل فى عصر أيسخيلوس كان شكلانيا، وهو

8- The Dance of the Ancient Greek Theatre, Iowa City, University of Iowa Press, 1964.

أسلوب غير مألوف للغرب برغم أنه النوع الوحيد الموجود فى كيرالا أو جاوه. وهو أسلوب بعيد للغاية عن "الوجوه المتصلبة" و "الآلام المتحجرة" التى شكلت فهم مانتزيوس للتمثيل الأغريقى، لأنه أسلوب يسمح بحركة الجسد متوافقا مع مكونات خشبة المسرح الخارجية بنفس الطريقة التى يسمح فيها بأداء عدد كبير من الأفعال والعواطف التى كان يطلب من الممثل توضيحها.

إن رسوم الآنية تظهر أن الممثل الكلاسيكى فى القرن الخامس قبل الميلاد كان يرتدى قناعا بسيطا وليس مخيفا، وانه كان يرتدى زيا مسرحيا مناسبا لمكانته وظروفه، ولم يكن يتم تضخيمه بواسطة الحشوات أو الأحذية المرتفعة الأكعاب. أما حين استلزم الأمر من الممثل، بعد ذلك بقرون، إظهار ملامح مبالغ فيها فالسبب ربما يعود إلى الحجم الضخم للمسارح الحجرية التى بنيت فى نهاية الحقبتين الهللينية والرومانية، وهى مسارح كان من الممكن أن يظهر فيها الأنسان ضئيلا. ومن المتناقضات أن حجم الممثل ربما يكون قد زاد حين تخلت الجوقة عن الأوركسترا وتركتها للمتفرجين الذين كان بإمكانهم الآن الأقتراب أكثر من خشبة ذلك المسرح. لقد زاد إرتفاع خشبة ذلك المسرح لكى يناسب الممثل مما دفع الممثل نفسه إلى تضخيم قوامه لكى يمكن رؤيته من الأوركسترا المنخفضة عنه بما يصل أحيانا إلى عشرة أقدام.

لم يكن أى من هذا ضروريا للممثل الأثينى فى القرن الخامس قبل الميلاد. صحيح أن استخدام الأزياء والقناع كان مقصودا به إظهار الممثل أمام الخلفية المنظرية إلا أن الفعل المطلوب أداؤه فى المسرحيات الباقية يتنافى مع وجود ممثل يعوقه مايرتديه عن أداء حركته. تلك منطقة يجب على أى حال أن تبقى للاجتهادات وليس لاستنباط الحقائق، فهناك دائما بعض الشك المصاحب للتدقيق فى النصوص الباقية عن دليل على حركة وشغل مصاحبين للكلام. وبرغم هذا فإنه غالبا ماتلفت النصوص أنظارنا إلى مواصفات خشبة المسرح المادية بشكل يمكننا من تقديم تخمين علمى حول الفعل ورد الفعل، استنتاجا مما تقوله الشخصية الدرامية .

إن جزءا ضخما من دخول وخروج الشخصيات كان يحدث بموازة الممرين الجانبيين **parodoi** إلى أقصى اليسار واليمين من منطقة التمثيل. وفى أقل التقديرات كان على الممثل أن يقطع خمسين قد مابين ظهوره لقسم من الجمهور حتى يصل الى وسط المسرح. وتعليقات الشخصيات الأخرى على ظهور القادم الجديد تنبئ عن دخوله تصل الى ثمانية أسطر قبل أن ينطق الوافد. وأحيانا مايكون العدد أقل، لكن الحوار والموقف يحددان السرعة. فالعجائز يتحركون ببطء، والرسل يهرولون أحيانا، والجوقة غالبا ماتدخل فى فوضى بطريقة لا تسهل تشكيل الدخول الرسمى كما أوصى به بعض المعلقين المتأخرين. وفى سياق الحدث الدرامى فإن الشخصيات كثيرا ماتتعانق، أو تهبط إلى الأرض، أو تتلوى من الألم، أو تختبئ لتمارس العنف على ذاتها أو على الآخرين. كل هذه الأفعال لم تكن مستبعدة عن ممثل يرتدى زيا مناسبا، خاصة وأن العديد من هذه الشخصيات لديها أتباع تساعدها. انه من الصعب التصديق أن كتاب المسرح كانوا يعانون فى إبراز بعضّ اللحظات المسرحية التى تتطلب حرية الحركة للممثل إلا إذا كانوا يكتبون لممثلين مقيدى الحركة الجسدية. هذا ليس استجداء للسؤال، كما أود أن أوضح فى مناقشة المفهوم المسرحى ا لواعي لكل كاتب تراجيدى على حده. إنها مجرد ملاحظة مبنية على حقيقة أن أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس كان لديهم مفاهيمهم المتطورة والذاتية عن الصورة المسرحية، كما أن كلا منهم أدخل رؤيته الذاتية الى خشبة المسرح التى كتب لها.

بالاضافة الى الحركة الواضحة المتضمنة فى النصوص هناك نماذج كافية في أى مسرحية تعتمد على الفعل ورد الفعل ومن هذه النماذج يمكن تكوين صورة متكاملة عن أداء الممثل الأغريقى. وفى أبسط صوره لا يبدو الأمر اكثر تعقيدا من أخذ سطر مثل "لماذا تشيح برأسك بعيدا؟" واستخراج ليس فقط رد الفعل من الشخص المخاطب كتبرير للسؤال، لكن أيضا الحركة الأساسية من المتسائل التي سببت الاشاحة بالرأس. ذلك ملمح واحد من التمثيل بالقناع. لكن الأمر ليس بهذه الأحادية، فأى نوع من أنواع التمثيل يتطلب من الشخص المخاطب أن يستمع، أو أن يرفض الاستماع، إلى مايقال له، وأن يظهر باستجابته موقفه من المتحدث. لكن التمثيل بالقناع يتطلب أكثر من هذا.

لأن الممثل المقنع لا يستطيع الاعتماد على وجهة فقط لرسم العواطف، إنما عليه أن يعثر على وسيلة تعبير جسدية محضة لتضخيم كلماته، فإن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح لا يستطيعون الاستماع جامدي الشعور دون إبطال مقولة المتحدث. وداخل القناع لا يعد جمود الشعور سكونا، لكنه يعد نشاطا. لكن هذا لا يعنى أن الشخص المخاطب يجب أن يكون متحركا مثل المتحدث، لكنه يعنى أن الصورة المسرحية كانت تتركب من الملامح الفيزيقية لكل الموجودين على خشبة المسرح فى أى لحظة من لحظات عروض التراجيديا الأثينية. وفى الحقيقة ربما يكون هذا أحد الأسباب التى أدت بكتاب المسرح الى حصر أنفسهم فى عدد محدود من الشخصيات المتحدثة فى أى مشهد، حتى فى حالة وجود شخصية إضافية غير متكلمة. إن التكوين المرسوم على الأواني، سواء أكان مرتبطا بمسرحية معينة أم لا، يتمحور حول لوحة صامتة ساكنة والمشاهد المحتوية على فعل تضع الشخصيات الهامشية فى علاقة بالبطل الرئيسي. وفى ظروف المسرح الإغريقى كان كتاب المسرح مقيدين بما تستطيع عين المتفرج استيعابه شأن هؤلاء الذين ابتكروا الأفارين بواسطة الـ "فرانتون" الثلاثى الإضلاع للمعبد الإغريقى.

كان أداء الممثل ذاته نوعا من الرقص، رقص قادر على التعبير المرئى عن المعنى الجوهرى للكلمات بينما كانت تقال أو تغنى. وقد كان الممثلون يتحدثون واحدا بعد الآخر لكن التجسيد المادى المسرحى كان مركبا ومحتويا على أى شخص آخر موجود يستطيع أن يستمع ويتأثر. ذلك هو جوهر المشهد الثلاثى الذى استخدمه سوفوكليس بحيث كانت المقولة الواحدة تنتج ردود فعل مختلفة فى اثنين من المستمعين. وحين تتأمل هذا المفهوم للفعل ورد الفعل إزاء البعد المضاف للجوقة المقنعة، القادرة على الفعل ورد الفعل كأفراد وكهوية جمعية، أو كعاكس للجو النفسى، فإننا نستطيع أن نرى القناع كأداة تحرر الكاتب المسرحى بدلا من أن تقيده، كما أنها تساهم فى خلق مستوى من المعنى يصعب إيجاده فى العرض غير المقنع. وسواء أكانت عادة الجوقة أن تتحدث فى تساوق أو أن يتحدث قائدها بلسان الجميع، سواء فى الحوار المتبادل مع الممثلين أو فى القصائد الكورالية، فمن المستحيل التحقق من الأمر. فالجوقة كثيرا ماتستخدم

ضمير المتكلم الفرد فى الحوار والغناء، لكن لا توجد أسباب أخرى معروفة يعزى إليها قرار استخدام المفرد أو الجمع، باستثناء الوزن الشعرى الملائم. فالمفرد على مايبدو كان يمكن أن يحل محل الجمع إلا فى حالة ما إذا كان أحد أعضاء الجوقة يتحدث كفرد، أى فى حالة مضادة لكونه أحد أفراد المجموعة. وعلى سبيل المثال، فحين تسمع الجوقة عن جريمة يتم ارتكابها خارج خشبة المسرح فى **أجاممنون** فإنها تحرض على القيام بأفعال فى اتجاهات مختلفة. ثم يتحدث أفراد الجوقة كأفراد بلسان المتكلم، موضحين أنهم فى تلك اللحظة مواطنين من ميسينا فى المقام الأول. ومثل هذه اللحظات الشخصية ليست شائعة فى أى من أعمال كتاب التراجيديا الثلاثة، لكنها لحظات تحقق تأثيرات قوية. إن كون الجوقة قادرة على الحديث عن نفسها فى صيغتى المفرد والجمع تعمق الإحساس بالطبيعة الجمعية، لكن حديث الجمع بصيغة المفرد ممكن مثلما كان الفرد منهم يتحدث بصيغة الجمع بالنيابة عن الآخرين.

إننى شخصيا أفضل القول بأن قائد الجوقة عادة ماكان يتحدث وحده، والعثور على حديث يؤيد قولى كان من الممكن أن يكون مفيدا لكن لم يتم العثور على أى نماذج مقنعة. إن حديث قائد الجوقة وحده يمكن بقية أفراد الجوقة من أن يكونوا راقصين فقط. وتقسيم القصائد الكورالية إلى قصائد اليمين **Strophe** وقصائد الشمال **antistrophe** لا يقوى ولا يضعف هذا الاستنتاج على أساس إمكانية وجود قائد لكل جزء من جزئى الجوقة، وهكذا يكون لدينا متحدثان بدلا من متحدث واحد.

كل هذا يعود بنا إلى المنظر المسرحى وإلى الأسلوب الذى يقدم به الإنسان نفسه فى هذا الفراغ، وهو أسلوب كان يعد جزءا من التقاليد المرئية لفنون القرن الخامس. وقد كانت تتم مشاهدة الممثل لفترة طويلة أمام خلفية عمودية ورؤية الجوقة على أرضية دائرية. وقد كان هذا يعتمد إلى حد ما على خطوط الرؤية والعلاقة المكانية بين الجوقة والممثل، لكن يبدو أن كل كاتب من كتاب التراجيديا كان لديه وعى بالإمكانات الكامنة فى مثل هذا التمايز.

إن المظهر الخارجى لمناظر مسرحيات أيسخيلوس ربما لا يكون مختلفا اختلافا كبيرا عن مناظر مسرحيات سوفوكليس أو يوربيديس، لكن مسرحيات أيسخيلوس تظهر إحساسا أقوى بالتكامل بين الممثل والجوقة عن ذلك الذى كان موجودا في الجزء الأخير من القرن. والأكثر احتمالا أن السبب يعود إلى حد كبير إلى تركيز أيسخيلوس الدرامى على الاستخدام المحدود للممثلين، والاستخدام الأكثر أسلبة لخشبة المسرح. ومن المحتمل مثلا أن أكثر التغيرات ظهورا بمرور سنوات القرن بالنسبة للمشاهد الأثينى كان يتمحور حول المظاهر الخارجية للعرض المسرحى. فأداء الممثل يبدأ من القناع، لكن التعريف بالعواطف من خلال الإيماءة يتحدد بأشياء أخرى مثل تدلية الزى والأسلوب الذى يظهـر به الزى الشكل الإنسـانى. وربما لم يكن يتم إبراز الزى بالحشوات، أو تأكيد القناع بغطاء الرأس العالى للحقبة الرومانية، لكن هناك فرق بين الطرق التي استخدمها ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس للفت الأنظار إلى ماترتديه الشخصيات. والمراجع المتأخرة، برغم التباسها، تؤكد وجود أزياء فخمة عند أيسخيلوس، وليس هناك سبب للتشكك فى ذلك، لكن تقلب حظ اكسريزيس فى **الفرس** أو تنكر بيلاديس وأورست فى **حاملات القرابين** تظهر وكأن أيسخيلوس قد قدمها بشكل يسمح للجمهور بتفهم موقفهم مباشرة. فى مقابل هذا يظهر أسلوب يوربيديس كما نجده فى أشارة أريستوفانيس اليه حين قدم يوربيديس شخصية تيليفوس فى أسمال بالية فى مسرحيته التي كتبها عن سقوط ذلك الملك من مكانته الساقعة. كما أنه ليس بوسعنا إنكار أن يوربيديس يوضح مأزق منيلاوس فى مسرحية **هيلينى** وقد توقفت سفنه على الشاطئ وقد أرتدى قطعة من زى البحارة فقط لكى يغطى نفسه. هل كان أيسخيلوس يحترم مرتبة الانسان لدرجة أنه جعل الزى الثرى وسيلة للتعريف بالملوك أيا ماكانت ظروفهم؟ هل قطع يوربيديس شوطا كبيرا تجاه الواقعية لدرجة أن شخصياته كانت ترتدى ماكان متوقعا أن ترتديه فى الحياة اليومية فى أثينا؟ هل لنا أن نظن أن "أسمال" منيلاوس كانت تعنى أن المتفرجين شاهدوا شخصًا عاريا تماما إلا من بقايا تسترعورته – وقناع؟ وماذا عن فيلوكتيتوس المهجور على الشاطئ وقدمه تنخر فيها الغرغرينا، وهرقل وهو يموت من القميص المسموم الملتصق بظهره، وكل هؤلاء من إبداعات سوفوكليس؟

الإجابة عن كل هذه الأسئلة الملتبسة تكمن فى مقولة عامة حول الطريقة التى يتم بها صنع المسرح. هناك تقاليد معينة لخشبة المسرح تبدو شائعة ليس فقط فى مسرح أثينا ولكن أيضا فى معظم الحقب التالية أيا ماكان نوع مكان العرض أو مناسبته أو حتى سياقه الثقافى. وتلك مقولة أضخم من أن نفحصها بالتفصيل هنا، لكنها تشير إلى التوازن بين ملامح العرض المختلفة التى تمكن المسرح من دمج عناصر مختلفة مثل اللغة والقيمة الأدبية والتقدير الجمالى والمقولات الدينية والفلسفية لكى تخلق شيئا يتجاوزهم جميعا عن طريق التواصل بين مجموعة من البشر وأخرى.

إن كتابَ المسرح الجيدين يتشاركون فى قدرتهم على التعبير عن المركب بواسطة البسيط. وخشبة المسرح توحد وتركز. والتجربة الإنسانية قد تتركز فى أسرة واحدة، أو حتى إنسان واحد. والمواقف يمكن أن تشذب دون أن تفقد قيمتها. والصورة جوهر: فأوديب الأعمى يرى مافاته رؤيته وهو بصير، فالفهم يأتى من خلال المعاناة. المظاهر خادعة لدرجة أن اللغة وحدها التي قد تهبط الى حد المبتذل يمكن أن تكتسب عمقا من خلال النماذج المسرحية. ولغة المسرح عند أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس تستوعب ظروف العرض المسرحى فى اليونان، ومن هذه الظروف حجم المسرح وموقعه فى الهواء الطلق، والارتباط بمناسبة والهدف الموجه وكلها عناصر تغيرت قليلا خلال القرن الخامس قبل الميلاد.

ماتغير حقيقة هو طبيعة التجربة التي أراد أن يبثها كل كاتب، وهذا هو العنصر الرئيسى الذى يفسر التفاوت بينهم، والذى يجعل من الممكن لنا أن نفسر كيف أظهروا تمايزهم الشخصى داخل إطار مسرحى مشترك.

كان أيسخيلوس أكثر ثورية، أو علي الأقل اكثر تقدمية مما أظهره أريستوفانيس عندما قابله بيوربيدس كشخصية درامية فى مسرحية **الضفادع** ، ومصير التقدمى أن يهبط من السيادة حين لا يكون حيا ليرد. وقد ظلت الدراما الأثينيه المثيرة نابضة بالحياة بواسطة فضيلة التجديد. إلى هذا الحد ضمن القرن الرابع قبل الميلاد انحدار الدراما التراجيدية بسبب الاعتماد الكبير على إعادة تقديم مسرحيات يوربيديس الميت.

وعلى الجانب الأخر كادت الكوميديا، التي كانت مرتبطة بالأحداث الجارية فى القرن الخامس، تفقد آنيتها بسرعة لكنها اكتسبت حيوية جديدة عن طريق التوجه الاجتماعى الذى اتخذته.

شهد المتفرج على مسرح أيسخيلوس تجليات للدراما التى قاربت الصفات الملكية والفوق إنسانية لأبطالها بوسائل عرض مسرحى أكدت هذا الملمح: ليس تأكيدا ماديا لكن لغويا ولهذا فإنه برغم بساطة الحبكة والشخصيات المحدودة الصقل فإن الدراما ذاتها لم تظهر أبدا بسيطة أو غير مصقولة. وفى بعض الأحيان كانت بعض الشخصيات الاكثر ألفة تدخل الى حيز التجربة المباشرة للمتفرجين. وغالبا ماكانت الجوقة تتولى توضيح أثر الحوادث الكبرى على المواطنين البسطاء ، لكن الزخم الأساسى كان يتولد عن الموضوعات الكبرى. لهذا كان أيسخيلوس يستخدم مؤثرات قوية لكنها مؤثرات معروفة. فقد كان يستخدم اللون، والموكب الفخم، والرقص، والصراع المتجذر فى اكثر المشاعر الإنسانية بدائية. إنه شاعر "المشهد الملفت" لأن مسرحياته، كما أتمنى أن أظهر، بنيت حول صورة محورية وحيدة، يتردد صداها في كل الاتجاهات.

أما سوفوكليس فكاتب مسرحى "أسهل"، وإن لم يكن هذا يعنى بالضرورة أنه أكثر بساطة. فهناك حنكة في تماثلاته التى يعتقد كثيرا إنها انعكاس مباشر للحساسية الفنية الأثينية. ربما يعود السبب إلى أن تأكيده على الإنسان، الفرد، هو الذى يجعله قادرا على التعبير عن مزاج عصره. ذلك أن بروميثيوس المقيد، وتحطم فارس، وسقوط بيت آل آتريوس قد تم الحفاظ عليهم عن طريق العدالة الأثينية وحدها والتى تمثل جوهر أعمال أيسخيلوس. أما سوفوكليس فيعرض الحب اليائس لديانيرا الساذجة، أو الفردانية العنيدة لكريون وأنتيجونى أو المأساة الشخصية لأوديب التي سببتها عوامل لا يستطيع السيطرة عليها لكنه يتحطم نتيجة لتركيبته الشخصية. فى مسرحيات سوفوكليس تكتسب الأشياء حياة مسرحية خاصة وفقا لمن يستخدمها والطريقة التي يستخدمها بها. فرداء مسمم، أو انحناءة، أو عكاز رجل أعمى يصبحون في لحظات

معينة الدراما كلها. والشخصيات تنبئ عن نفسها بواسطة الطريقة التى تتواصل بها مع مايحيط بهم. فسوفوكليس يمثل خطوة نحو الدراما الانسانية. ولغته العاطفية الميالة تجاه الانساني ربما سمحت له، أو حتى تطلبت منه، نوعا أقل شكلية من الأداء الصوتي والجسدى. فالحدث الدرامى عند سوفوكليس سريع، وأكثر تركيبا، والمسرحيات أطول، وتواجد الجوقة أقل. وهو يستخدم شخصيات أكثر ويجرب استخدامهم فى مشاهد أكثر تنوعًا. كل هذا يدل على أن الممثلين كانوا يتحدثون بشكل أسرع وأن هذه المهارة كانت تضارعها حركة أكثر تحررا، خاصة وأن سوفوكليس غالبا مايلفت الانتباه ويركزه على ملمح رئيسى واحد. وأى مسرحية لسوفوكليس تقدم تناقضا فى السرعة مما يؤثر على الإيقاع والتوتر. إن اكثر مايذكر لسوفوكليس هو أنه كان يكتب أدوارا عظيمة للممثلين.

وإذا كان سوفوكليس قد كتب أدوارًا عظيمة للممثلين، فقد كان يوربيديس يتوقع أكثر من هذا من ممثليه. فقد كان الممثل فى أى مسرحية ليوربيديس مطالبا بضرورة إلقاء سطور تتناقض كلماتها مع سياقها. فشخصيات يوربيديس تكشف عن نفسها عن طريق ماتقول بنفس الدرجة التى تظهر بها عن طريق مايقال عنها. إنها شخصيات اكثر مراوغة فى الخداع وأقل وعيًا بالذات عن الأبطال السابقين عليهم. وبرغم وضوح التعارض الزمنى مع محاولة تحليلها نفسيا فإن شخصيات مثل أدميتوس أو بنتيوس فإنه لا يمكن إنكار مدى ثراء الايماءات الرقيقة فى مقولاتها العادية، وهذه سمة يوربيديس.

برغم هذا فقد كان الممثلون يعرضون مسرحيات يوربيديس فى نفس ساحة التمثيل، ولنفس ساحة المتفرجين الضخمة التى كان يستخدمها سوفوكليس. لقد كان يوربيديس يستغل الملامح التى نعتبرها اليوم شديدة الأصطناعية للتعبير عن التفاوت فى التقاليد والمشاعر المسرحية اللذان يعدان الأكثر دلالة علي تفرده.

لقد استخدم الكتاب الثلاثة المسرح، إذن ، وهم على دراية كاملة بما يمكن لعرض مسرحى معاصر أن يضيفه إلى كلماتهم. وتفاصيل الأزياء ووسائل التجسيد على

خشبة المسرح يمكن فقط الإشارة إليها كجزء من مبدأ عام، والتساؤل عما ارتداه أكسريزيس عند أيسخيلوس أو تليفوس عند يوربيديس حقيقة فى العروض الأولى لن يجد الاجابة أبدا. مانستطيع أن نقوم به هو الكشف عن الخيال التصورى لكل كاتب مسرحى وأن نقوم بناء على هذا بتقييم المفهوم المسرحى للمتفرجين عند نقاط تاريخية مختلفة خلال القرن الذى ازدهر فيه المسرح. من هذا الفحص سوف يصبح من الواضح بشكل عام، كما أتمنى، ماكان ومالم يكن ممكنا فى العرض المسرحى. ربما لن يكون بوسعنا أبدا إعادة خلق **الأويستية** أو **أوديب ملكا** لكننا سوف نكون اكثر قربا من المساهمات التى قدمها كتاب التراجيديا الثلاثة لشكل فنى يعد مؤقتا بحكم طبيعته.

الجـــزء الثانى

صناع المسرحيات

(٥)

أيسخيلوس

كأول كاتب تراچيدى وصلتنا أعماله، فقد كان على أيسخيلوس أحيانًا أن يتجاوز محنة هؤلاء الذين يرون فى الجد الأعلى لأى حركة فنية شيئًا غير تام التشكيل، إن لم يكن شيئًا فظًا . وحتى أريستوفانيس، الذى كتب الضفادع بعد موت أيسخيلوس بسنوات تزيد قليلاً عن الخمسين عامًا ، كان يعلم أنه أمر مثير للضحك أن تقوم شخصية يوربيديس المسرحية بالشكوى من "كل هذا التفاخر المتجهم" فى أعمال غريمه . وسوف يكون أمرًا خاطئًا تماما أن نلتمس العذر للمسرحيات المبكرة التى وصلتنا بسبب أن المسكين أيسخيلوس كان بدائيًا جدًا ، لأن تلك كانت الحدود القصوى لعمله . لقد كان هناك العديد من كتاب المسرح يقدمون أعمالهم فى أعياد ديونيزيا الكبرى أثناء شباب أيسخيلوس أو فيما بعد كمنافسين له ، ولكن أعمالهم إختفت دون أن تترك أثرًا . وإذا ما خلد أيسخيلوس، برغم أننا لا نملك له إلا سبع مسرحيات من بينهما ثلاثية واحدة كاملة، فمن الحمق أن نفترض أن أيا منها لم تخلد بسبب جودتهما الذاتية كواحدة من أفضل المسرحيات التى كتبت لخشبة المسرح الأثينى .

ما أحب أفعله عند هذه النقطة هو تتبع ماترتب على أسلوب العرض المسرحي الذى اقترحته مبكرًا بواسطة إختباره، تطبيقًا على هذه المسرحيات السبع . وبواسطة التحقق من الطريقة التى دمج بها أيسخيلوس الجوقة فى الفعل الدرامى فإنه من الممكن البرهنة على أن طريقة تجسيدهم على المسرح كانت قادرة على إظهار ثيمة مرئية رئيسية فى كل مسرحية من مسرحياته .

بسبب طبيعتها التسلسلية، مع مقاطع حوارية متقاطعة مع قصائد كورالية، فإن التراچيديا الاغريقية تنحى لأن تتوالى على نحو متقطع. وحتى فى المشاهد الأكثر دراميـة فإن الفعل الدرامى ربما يؤجل أحيانًا لبعض الوقت، ثم ينبثق فى حادث مفاجىء وعنيف مرة ثانية. إن رؤيا كاسندرا فى مسرحية **أجاممنون** ، التى لاتستطيع حتى الجوقة استيعابها، تحتل ٢٥٠ سطرًا كاملاً، أى أكثر من سطور مشهد المحاكمة

فى مسرحية **الصافحات** . أما مسرحية سوفوكليس *الكترا* فتعطى نموذجًا أكثر وضوحًا : فالمربى الذى يقدم أنباء كاذبة عن موت أوريست فى سباق للعربات عليه أن يقنع كليتمنسترا بحقيقية قصته . وحديثه الذى يصف السباق يستغرق ثلاثة وثمانون سطرًا كاملاً، وبرغم إنه قطعة مثيرة فى حد ذاتها فإنه يتعدى المتطلبات الآنية للحبكة. والتأثير المسرحى، الذى ينبع من الحديث ذاته، يكمن فى ردود الفعل المتناقضة لكل من كليتمنسترا التى تحس بارتياح لاتستطيع إظهاره، وابنتها إلكترا التى يموت أملها الأخير مع أورست. والسطور الثلاثة والثمانين الأخيرة فى المسرحية تشكل المشهد كله: من اللحظة التى تقع فيها عين الجوقة على أيجستوس مرورًا بالعرض المروع للجسد تحت الغطاء، و"كشف القناع" عن أوريست، حتى موت أيجستوس نفسه .

مثل هذه التناقضات تشكل جزءًا نموذجيًا من أى بناء درامى منذ ذلك الوقت ، ولكن الجوقة كانت موجودة فى التراچيديا الاغريقية وحدها ومهيأ لخلق وحدة الحدث على خشبة المسرح ، ذلك الحدث الذى تساهم فيه لكنه الحدث الذى ينطلق إلى أفق آخر غير أفق خط الحبكة. وحتى حين قلل سوفوكليس ويوربيديس من عدد سطور الجوقة حتى بلغت ربع العدد الكلى بدلاً من النصف فى أغلب أعمال أيسخيلوس فقد ظلت الجوقة، فى رأيى، محط أنظار المتفرجين لتحقيق إيقاع مناسب للعرض المسرحى .

وفى القصائد الكورالية لايسخيلوس، وهى قصائد أطول وأكثر كثافة من قصائد سوفوكليس ويوربيديس، فإن الصور غالبًا ما تكون محددة. فالجوقة فى مسرحية **سبعة ضد طيبة** ، تنشد :

والآن ياأصدقاء، تنهدوا من أجل ريحَ مناسبة، دقوا الأيدى على الرؤوس من أجل ضربات المجاديف التى ترسل السفينة ذات الأشرعة السوداء إلى أخيرون، إلى الشاطىء الذى لا يستطيع أبوللو الذهاب إليه والذى لا تطلع عليه أشعة الشمس . *(٨٥٤-٨٦٠)*

وبرغم أن الإرشادات الموجهة إلى مصمم الرقص الحديث قد تبدو أقل وضوحًا عما فى هذا المقطع ، فإن المشهد أو الجو النفسى دائمًا ما يكون واضحًا بشكل يكفى

لتحديد الخطوط الرئيسية للرقص. فالحزن والخوف أو الابتهاج هى العواطف الرئيسية المثارة، بينما هناك مقاطع أكثر تفصيلاً تعتمد إلى حد كبير على نوع من الكناية يمكن ترجمته بسهولة إلى أداء جسدى .

هناك أشياء كثيرة واضحة، ولكن الأناشيد الكورالية كلها تؤدى إلى إرجاء الفعل الدرامى المباشر، فماذا عن الجوقة في إطار هذا الفعل؟ لقد افترضت من قبل أن الوظيفة الأصلية للجوقة كانت إضافة بعد مرئى إلى الكلمة التى ينطقها الممثل. ولن يعترض الكثيرون على أن أيسخيلوس ورث تقاليد مسرحية مبنية على القص المعتمد على الحركة، والايماءة، والموسيقى، والحديث، وإنه قد أدخل تحسينات على هذه التقاليد فى الزمن الذى كتب فيه مسرحياته الباقية. لقد كان أمامه مسرحًا قادراً على استعراض ملامح وعلاقات معينة، وكان بوسع أيسخيلوس استخدام كل هذه الإمكانات. كما كان لديه متفرجين متآلفين مع العروض المسرحية ، وعلى وعى فنى متغير يتغلغل فى حياتهم اليومية، مهما تواضعت أعمالهم. فى هذه العناصر، والتى توحدت مع نظام مدنى ودينى متطور، كان يكمن كل ما يحتاج أن يظهره فى مسرحياته للكشف عن تقنية مسرحية آنية وعميقة فى نفس الوقت .

إن التحرر من أسر رؤية التراجيديا المبكرة كجزء من تطور داروينى بسيط من الدراما الكورالية إلى دراما الشخصية حدث مع إعادة النظر فى تاريخ كتابة مسرحية ***حاملات القرابين***، وهى أكثر مسرحياته الباقية كورالية، والتوصل إلى أنها واحدة من مسرحياته الأخيرة وليس واحدة من مسرحياته المبكرة . ففى نهاية حياته الإبداعية كان أيسخيلوس مازال يعتبر الجوقة قوة مرنة وملموسة تستطيع القيام بوظائف متعددة – والدليل الحى موجود فى مسرحيته ***الصافحات*** .

الفرس هى التراجيديا الوحيدة الباقية التى تعاملت مباشرة مع الماضى القريب لأثينا. ومكان أحداثها فى سوسا بعد هزيمة الجيش الفارسى على أيدى الاغريق فى موقعة سلاميس عام ٤٨٠ق.م.، وهى تفتتح على جوقة من عجائز فارس ينتظرون أنباء عن حمله اكسركيس علي اليونان. وقد كان المتفرج اليونانى يعلم جيداً فحوى الأنباء

القادمة وأنها لن تسبب إلا اليأس للجوقة. وفى التو يتم تعريف الجوقة كأجانب وهواهم مع أجانب، على الأقل فى شخصياتهم الدرامية الآنية لكن توقعاتهم ترتبط عاطفيًا بتوقعات المتفرجين . فالجوقة تدخل مع بداية المسرحية وهى تنشد قصيدة افتتاحية تهيء المشهد وتفرط فى إطراء أبطالهم، لكنها تتنبأ بالحزن الذى سيعم البلاد إذا ماكان الفشل، لا النجاح، هو مصير الحملة العسكرية. وأول شخصية تظهر هى أتوسا، أم الملك، والتى تتعاطف الجوقة مع مخاوفها وتنصحها بتوخى الحذر .

يصل أحد الرسل ويصف تحطم القوات الفارسية، وتقوم أتوسا باستجوابه فى ٢٥٠ سطرًا قبل أن تبدأ الجوقة فى غناء قصيدة عن الحزن على بلادها ومواطنيها. وقبل وصول الرسول، كان قد تم تنشيط الجوقة بشكل كاف، خاصة من خلال حوارها مع أتوسا. فهل من الممكن أذن أن نصدق أن وصف الرسول الشهير لمعركة سلاميس كان يتم استقباله دون رد فعل من الجوقة ، فيما نجد الوصف مناسبًا للتمثيل المقنع الذى يتطلب رد فعل لموازنة الفعل؟ على المستوى الواقعى الصرف يكون الرعب هو رد الفعل، وهو رعب يمكن تقديمه بواسطة السكون لفترة قصيرة، لكن حديث الرسول حيوى بشكل فريد. وإذا ما أمكن تصور القفزة الخيالية التى يمكن بواسطتها النظر إلى وظيفة الجوقة بإعتبارها وظيفة مزدوجة الحدية كشاهد ومفسر فى ذات الوقت فإن السطور التى يلقيها الرسول تتحول إلى مايشبه الإرشادات المسرحية أو ملاحظات لمصمم الرقص .

أتوسا : كلماتك تدخل الضوء الساطع إلى قصرى، تولد اليوم المشرق من الليل البهيم (٢٩٩-٣٠٠) .

الرسول : هكذا حطم أحد الآلهة الجيش، دون أن يزن الأمر بميزان متكافىء.(٣٤٥-٣٤٧) .

لقد بدأ أحد الجبابرة أو الاروح الشريرة حركة التحطيم كلها(٣٥٣-٣٣٥) .

فى البدء تصاعدت من الإغريق صيحة انتصار فجاوبها الصدى من صخور الجزيرة (٣٩٠-٣٩١) .

أحاطت بنا سفن الإغريق ودمرتنا. لم يكن ممكنًا رؤية البحر بعد أن
تغطى بالحطام والأجساد (٤١٦-٤٢٠) .

كان البحر مليئًا بالصرخات والتأوهات حتى غطى الليل المشهد(٤٢٦-٤٢٨) .

وبعض السطور تتضمن استجابة مباشرة بالأداء الصامت :

ظل القادة يذرعون البحر بسفنهم جيئة وذهابًا طوال الليل . ثم ظهروا
فجأة أمامنا، يقودهم جناح اليمين فى انتظام (٣٩٨-٤٠٠) .

هذه الأمثلة تم اختيارها اعتباطيًا تقريبًا، ولكن توالى السطور يظهر صورة مسرحية تقوم فيها الجوقة بالتأكيد على حديث الرسول ورد فعل أتوسا. وإذا ما تم فهم أن الجوقة تتمتع بهوية فردية وجمعية فى ذات الوقت، وأنها مرتبطة بشكل لاشخصانى إلى البناء الدرامى للمسرحية وإيقاعها، فى هذه الحالة فقط تصبح العلاقة بين الممثل والمتفرج واضحة. وقد كان وضع الاوركسترا فى مسرح ماقبل بيركليس، والمتفرجون يحيطون بثلثيها، يمكن للجوقة فى وضعها على الأوركسترا من أن تقوم بدوريها المتوازنين كمؤد أو كمتفرج . ذلك الترتيب المكانى، شأن أى عنصر آخر، هو الذى ساهم فى تمكين الجوقة من القيام بدور الوسيط عن طريق التعليق على الدراما بهويتها الجمعية والتعبير عن مدى تأثرها الشخصى بها باعتبار أفرادها أطرافًا معنيين فى ذات الوقت . وقليل من كتاب المسرح فى الغرب هم الذين استطاعوا استخدام هذه الرؤيا المسرحية فيما بعد .

والقصيدة الغنائية التى تتلو مغادرة الرسول قصيدة مؤثرة بسبب رد الفعل المتكافىء للمتفرج الأثينى الذى كانت هزيمة الفرس بالنسبة له نصراً مدوياً. وعادة ما كان يتم تجسيد الحزن بوسائل خارجية فى التراچيديا الإغريقية ، لكنه نادراما تم بمثل هذه التناقض المؤثر . ومن الملفت للنظر أن كتاب التراچيديا كانوا يتراجعون ، أو ربما يتقدمون، صوب الشكلانية حين يصبح الحزن شديداً حتى يستعصى على التحمل، وقد كان هذا ملحماً مشتركًا عند كتاب التراچيديا الثلاثة . ولأن الممثل المقنّع كان عليه أن يوضح مشاعره، لا أن يعايشها فإن الاستجابات الأساسية للعاطفة أو الحزن كانت

محددة سلفا بواسطة سلسلة من الحركات الجسدية . وحين تنتقل من الفرد إلى الجوقة فإن هذه الإيماءة الكلامية Cheironomia تفسح الطريق لقصيدة تبلور التجربة المسرحية حتى هذه النقطة، كما تقدم تجسيداً مركباً حياً للحزن كقالب من الفسيفساء على أرضية الاوركسترا، فى ذات الوقت .

تقع أحداث مسرحية ***بروميثيوس*** فى جبال سكيثيا، حيث يعاقب العملاق برومثيوس بواسطة تركه فى العراء مقيداً إلى صخرة بلا أمل فى النجاة بسبب عصيانه زيوس وتقديمه النار للإنسان. وهناك يقوم بزيارته أولاً جوقة أوكيانوس من بنات عمومته، وهم يبدون وقد دخلن طائرين، ثم يزوره أباهم أوكيانوس الذى يعلن أنه يركب عربة تجرها خيول مجنحة. ثم تحل إيو محل أوكيانوس، وهى التى وقعت ضحية معذبة، مثل بروميثيوس، لقسوة زيوس وغيرة هيرا. الزائر الأخير هو هيرميس، الرسول الإله، الذى يحذر من مخاطر مواصلة عصيان زيوس. لكن بروميثيوس يبقى على عناده، بينما يخبر هيرميس الجوقة بالحذر من الزلزال الذى يعزل بروميثيوس وحيداً.

تلك مسرحية غريبة ورائعة، وهى جزء من ثلاثية بقيتها مفقود، لكنها تختلف اختلافاً جذرياً عن أى مسرحية وصلتنا. ولا أحد يجرؤ على القول بأن لغة بروميثيوس كان يوازيها عرض مسرحى واقعى يجسد قمم الجبال أو العربات المجنحة ، لكن المسرحية حافلة بالتوصيفات الفيزيقية التى كانت مبالغاتها توحى بوسائل مسرحية مناسبة لتجسيد العرض المسرحى. ورغم غرابة المسرحية فإنها لاتفتقد التساوق، كما أن الحركة التى توصفها لابد وأن كان هناك معادل مرئى لها .

والجوقة لاتظهر فى افتتاحية المسرحية على الإطلاق، كما أن بروميثيوس يقاد إلى خشبة المسرح بواسطة "البأس" و "القوة" اللذان يدفعان هيفايستوس لتقييده بالمنحدر على كره منه:

البــــــأس : أسرع بقيده بالسلاسل حتى لا يضبطك "الأب" متباطئاً .

هينايستوس : الأصفاد جاهزة كما ترون .

البـــــأس : ضعهم فى يديه . استخدم كل قواك لتثبته إلى الصخرة .

هيفايستوس : هاك . لقد تم العمل وتم على نحو طيب .

البـــــأس : أقوى . دق أقوى . إنه ماهر بشكل يمكنه من الهروب من أخشن القيود. (٥٢-٥٩)

لكن الأمر لاينتهى هنا، والبأس يواصل فى نفس الاتجاه إلى أن يأمر بدق وتد فى صدر بروميثيوس .

فى نفس الوقت فإن بروميثيوس لايصدر أى صوت، كما أنه لايتكلم حتى يغادر "البأس" و "القوة" و "هيفايستوس" المكان . وحين يترك وحده فإنه على الأقل يكسر صمته كاشفًا عن وحدته الكاملة وهو فى موقعه ذاك على المسرح ومما، يجعل عزلته تبدو كاملة هو أن أيسخيلوس يؤخر دخول الجوقة . وطريقة تنفيذ المشهد على المسرح كانت موضوعًا للاجتهادات التى تراوحت بين هؤلاء الذين يفسرون "أبعد بقاع الأرض" ، وهو وصف "البأس" لبداية رحلتهم فى السطور الأولى للمسرحية ، بمعنى مساحة مفتوحة ضخمة ، إلى هولاء الذين ينحازون إلى نوع من تجسيد المشهد . وقد ظل المعلقون ينحازون لسنوات طويلة لوجهة النظر القائلة بأنه لابد وأن دمية كانت تستخدم بديلاً عن بروميثيوس، بما يعنى أن الممثل كان يقف خلف الدمية . ولايوجد دليل يؤيد هذه الصورة غير المتسقة كلية، كما أنها تؤدى إلى مشاكل أكبر من تلك التى تكون قد حلتها بتقديم بروميثيوس وقد اخترقت هراوة صدره. الأكثر منطقية هو القول بأن برمويثيوس كان يتم تقييده إلى قطعة منظرية على منصة متحركة ، وهذا الاقتراح يؤدى بالتأكيد إلى تسهيل نهاية المسرحية، خاصة وأن أحد رسوم الآنية يساهم فى تأكيدها وهى تظهر بروميثيوس وقد قيد إلى صخرته، وهذا الرسم "يكاد يكون مستلهما من خشبة المسرح."[1] – وفقًا لمقولة ت.ب.ل.وبستر .

(1) Trandall, A.D. and Webster, T.B.L, *Illustrations of Greek Drama*, Oxford, Phaidon, 1971, p.61.

الأمر الذى يعنينا هنا هو أنه حتى أقل هذه الحلول احتمالاً لا يؤثر على مسرحية المشهد. فخلال حديثه الأول يبدو بروميثيوس وحيداً ، والجوقة تأتى إليه أثناء هذا الحديث، ولكن هذه الجوقة لاتماثل أى جوقة عند أيسخيلوس. وأول شىء ملفت هو أن حديث الجوقة لايكاد يستغرق خمس العدد الكلى من سطور المسرحية بينما تصل أحاديث الجوقة فى مسرحيات أيسخيلوس الأخرى إلى النصف. ومع ذلك فإن وظيفتها الأولى تضارع وظيفة الجوقات الأخرى فى علاقاتها بالممثلين الرئيسيين. وفى الحقيقة فإن هناك تطور فى ناحية واحدة ،فجوقة بنات أوكيانوس التى تصل "على أجنحة السرعة" و "فى حرية الطيور" تصل لكى ترقص نفس الحرية التى حرم منها البطل. وبعد تبادلها الحوار الأول مع بروميثيوس فإنه يدعوهن "للهبوط على الأرض" . وهذا قد يعنى أنه كان يتم إظهارهن على مستوى أعلى من مستوى الممثل بواسطة حيلة ميكانيكية غريبة، ولكن حتى لو كانت تلك مجرد إشارة مجازية- والمسرحية لاتخلو من مثل هذه الإشارات - فليس من الغريب النظر إلى هذا القول باعتباره دعوة للجوقة لكى تصبح مجموعة من الراقصين وأن تتلبس الدور المعتاد للجوقة .

من هذه النقطة فصاعداً، وقد مضى بالفعل ربع المسرحية، يكون هذا ما تفعله الجوقة: إنها تفسح الطريق لشخصيات أخرى يقوم بها الممثل الثانى (وهذا مثال جزئى على تطور الشكل التراچيدى) وتتخلى عن دورها من أجل هذا الهدف المبدئى . وكل الشخصيات الأخرى، مثل أوكيانوس فى عجلته، وإيو التى تطاردها ذبابة لاتسمح لها بدقيقة من الراحة، وهيرميس بصندله المجنح، تظهر قدرة على الحركة لايتمتع بها بروميثيوس. وقد كان من المفترض أن أفراد الجوقة من الراقصين وبالفعل فإن الجوقة ترقص خلال بقية المسرحية مستلهمة وصف الشخصيات لـ"طيفون Typhon" ذو الألف رأس، وأطلس ، والطيران والأحلام، والأنهار الجارية ، والأراضى المثيرة ، والجورجونات Gorgons والجريفينات Griffins .*

* *الجورجونات هن أخوات ثلاث مكسوات الرؤوس بالأفاعى من ينظر إليهن يتحول إلى حجر، أما الجريفينات فهى حيوانات خرافية نصفها نسر والنصف الآخر أسد.(المترجم) .*

ولاشك أن الجوقة يجب أن تكون جزءاً من مصير بروميثيوس . وهرميس لاينتبه إليهن إلا قليلاً إلى أن يقوم بتحذيرهن للابتعاد عن الزلزال الذى يكتسح المارد بروميثيوس. ثم يعلق بروميثيوس على مصيره، ربما لأنه انسحب أخيراً إلى داخل المنظر المسرحى Skene . لكن هذا الجزء من التجسيد المسرحى أقل مرتبة من بقية الصورة . وحقيقة ما يحدث خلال حديث بروميثيوس المتصاعد هو أن الجوقة ترقص الزلزال بينما تخلى الاوركسترا محلقة ، تاركة بروميثيوس وحيداً مرة ثانية .

ومسرحية ***سبعة ضد طيبة*** تتعامل كما هو واضح مع حادثة تفصيلية فى قصة آل لايوس ، وهى تقدم نقطة مقارنة موحية بين المناهج الدرامية لكل من أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس فى تعاملها مع الأساطير . فمسرحية أيسخيلوس تتعامل فقط مع ظروف موت كلاً من إيتوكليس وبولونيكيس ، ابنا أوديب ، اللذان اختلفا حول من يحكم طيبة منهما ، أما بقية الثلاثية مفقوه

والسطر الأول فى المسرحية يقدم إيتوكليس وهو يخاطب طيبة : يامواطنى كادموس، إن هدف رعاة المدنية الآن هو القول بما يجب فعله (١-٣)ومالم تكن الشخصيات قد احتلت أماكنها ببساطة فإن المسرحية يجب أن تكون قد بدأت مع دخول ايتوكليس. ولكن ماذا عن مواطنى طيبة؟إنهم يمكن أن يكونوا الجوقة الداخلة من الجانبين العكسيين،لكن الجوقة لاتتحدث حتى سطر ٧٨ وكلماتها الأولى تنطلق فى فزع من دنو الحرب.كما أن الجوقة توصف أيضاً بـ"العذارى Parthenoi، وهى بذلك لاتبدو قادرة على تمثيل كل مواطنى طيبة، مهما كانت درجة المرونة التى يكفلها هذا الاقتراح عند التنفيذ .

ومعظم المترجمين يفضلون اللجوء إلى إدخال جمهرة إضافية من المواطنين حين تواجهم مشكلة إضافة إرشادات مسرحية تعطى معنى مقبول للفعل الدرامى ، هذه الجمهرة تخرج مباشرة مع ايتوكليس قبل دخول الجوقة مباشرة . وهذا الأسلوب فى تنفيذ تلك الجزئية غير مرض، خاصة لو تلاه دخول الجوقة مباشرة، ومن نفس المداخل الضيقة Parodos . ولو أسند الأمر إلى مخرج حديث فمن المؤكد أنه سوف يفضل

قيام ايتوكليس بمخاطبة الجمهور الحقيقى . وليس من المناسب دائمًا تطبيق تقنيات الانتاج الحديثة على المسرح الكلاسيكى ، لكن أيسخيلوس معنى هنا بجذب انتباه المتفرجين الأثينيين وتركيزه على الحرب التى كان المتفرج أليفًا معها للغاية. وحين تظهر الجوقة فإن كلماتها تشير إلى حالة من الاضطراب: "إنى أنطق بصرخات الرعب. لقد انطلق الجيش دون جماح ... من يستطيع إنقاذنا؟" (٧٨-٧٩-٩١،) . الجوقة تقول إن بإمكانها أن تسمع دقات الحوافر، وضجيج الدروع، وضوضاء عشرة آلاف حربة، وصوت العربات الحربية تئن محاورها من الأثقال، وطنين الهواء بذبذبات الرماح، وسقوط الأحجار على المتاريس. والمتفرجون ليسوا بحاجة لسماع أى شىء على الإطلاق، برغم أن المتفرج الحديث قد يتوقع ضوضاء متداخلة حتى لو لم يستطع تمييز كل صوت على حدة. لكن ألاتستطيع هذه السطور بذاتها أن تقدم دليلاً ضافيا لمصمم الرقصات؟ إن معظم الأصوات، وبالتأكيد الاحساس بحفيف الاضطراب، يمكن خلقها صوتيًا وجسديًا عن طريق دق الأرض، والتصفيق، والدق على القناع . لكن جملة واحدة تبدو متفردة فى هذا السياق. فالسطر ١٠٣ من نص أوكسفورد يرد كالتالى:"إنى أخاف الضوضاء" *ktupon dedoika* لكن النصوص الأصلية تجمع على اثبات النص كالتالى : "إنى أرى الضوضاء" *ktupon dedorka*، كما أن الشراح القدامى يؤكدون عليها، لكن "إنى أرى " dedorka مقبولة تمامًا . فحين يخلق مشهد على خشبة المسرح، كما يخلق أيسخيلوس مشاهده، يكون ضجيج المعركة مجسدًا، وأى شىء يمكن سماعه ورؤيته. والمتفرج ***يرى*** بالفعل فزع الجوقة، كما يرى فوضى المعركة الوشيكة أيضًا . فالجوقة ليست مجرد مفعول به تتأثر بالخوف، لكنها مجموعة من الوكلاء يتشكل الخوف من خلالهم فى عين وعقل المتفرج .

تلك المسرحيات الثلاث تحتوى على ملمح مشترك وهى أن الجوقة فى كل منها تكون فى وضع يمكنها ليس فقط من مشاهدة الفعل الدرامى والتعليق عليه، لكنها أيضًا تساهم فى خلق وجهة نظر المتفرج فيه. كما أنها تتشارك أيضًا فى ملمح آخر، وهو ملمح ربما كان موضع اجتهادات أقل من تلك المتعلقة بطبيعة الرقص الكورالى الذى لن يمكن معرفته أبدًا . هذا الملمح مازال يعد عنصرًا من عناصر الخيال المسرحى، وربما

كان هذا سبباً فى نسيانه. فمسرحيات ***الفرس*** ، و ***برميثيوس*** و ***سبعة ضد طيبة*** كلها مبنية حول صورة مرئية وحيدة، ذات طبيعة استثنائية ، صورة تنبع مباشرة من الطبيعة الحيوية للجوقة .

هذه الصورة فى ***الفرس*** هى صورة العظيم الذى يهوى : فهناك تأكيدات متنوعة فى الجزء الأول من المسرحية على خيلاء الامبراطورية الفارسية، كما أن أمجاد القوة التى خرجت للقتال توصف بالتفصيل، والعجائز الذين يكونون الجوقة يبدون مهندمين . ثم تأمل أول ظهور للملكة لحظة وصولها من القصر الذهبى وكلمات الجوقة حين تلمحها :

هاهى ملكتنا تأتى ، أم الملك ، تتلألأ كعيون الآلهة . إنى انحنى إجلالا أمامها. (١٥١-١٥٤)

ويتطور أحداث المسرحية فإن مظهر القوة القاهرة يتلاشى تدريجياً . فالملكة أتوسا ، مركز الاهتمام أثناء بوح الرسول بمدى الكارثة ، تتضاءل . باضطراد . ودخولها للمرة الثانية "دون عربتى ودون ثوبى الرسمى" يظهرها متواضعة ، بينما يذكر شبح الملك السابق داريوس أن أمجاد الفرس تنتمى إلى الماضى، أى مجرد خيال بلا جوهر ولا أمل. أما المشهد النهائى فيظهر مدى التغير الكامل بواسطة التركيز على شخصية المهزوم اكسركسيس . فحاشيته قليلة ، وعجلته الحربية دليل بال على عربة أتوسا. وشيئًا فشيئًا يظهر الملك آثار الهزيمة : الزى الممزق، والكنانة الفارغة. والجوقة والملك يواسيان بعضهما البعض فى ترنيمة جنائزية دالة على اليأس . وبالقياس بالحركة على خشبة المسرح كما هى متعارف عليها فأشياء قليلة تحدث فى ***الفرس*** أما مسرحيًا فمازالت تعد عملاً شديد البراعة .

أما مسرحية ***بروميثيوس*** فتزاوج بوضوح بين موضوع شعرى وصورة مسرحية فى رسمها للتناقض بين شخصيتها الرئيسية المقيدة والحركة الدائبة لهؤلاء الذين يقتحمون عزلته. والصورة ليست بسيطة فبروميثيوس هو الشخص الخالد الذى جرؤ على مساعدة الجنس البشرى، وهذا يشكل تمرداً على زيوس . وهديته العظمى كانت هدية

بائسة تتعلق بالأمل الضعيف، لكنه أعطى الانسان النار أولاً ، وهى كناية عن المعرفة التى طورت الانسان من حالته البدائية : كناية عن العلوم، والطب ، والكهانة والزراعة. وكما يجتهد أيسخيلوس فى النظر إلى المعانى الضمنية للأسطورة فإنه يؤكدها من خلال صورة بروميثيوس المقيد الذى يخبىء سراً مخيفًا حتى لزيوس وهو أن للتقدم ثمنًا باهظًا، وهو ثمن يرهق الانسان لكنه سيؤدى إلى فوائد تعوضه عن الصعوبات التى واجهها. وإذا ما بلورنا الصورة إلى جوهرها فإننا نجد أن منقذ الانسان هو إله مقيد إلى صخرة، مربوط لكنه متمرد. وهذه الصورة موحية وكأنها صورة المسيح على الصليب، وهى تدل على بلاغة : فموقف بروميثيوس الضعيف يصبح مصدر قوته ، بينما مايلوح حرية فى نظر بقية الشخصيات لايعدو أن يكون ضعفهم .

وسبعة ضد طيبة لاتقل عن المسرحيتين الأخرتين فى استخدام صورة عامة لتعزيز المسرحية كلها . إنها تقدم تحذيراً ، تحذيراً من أخطار النزاعات المدنية . والرسالة لالبس فيها شأن رسالة نورتون وساكفيل إلى اليزابيث الأولى فى تراجيديا **جوربودك*** التى تنتمى إلى عصر ماقبل شكسبير ومؤداها أن فشل الملك فى توفير ولى للعهد هو السبب فى الحرب الأهلية، كما جاء فى المسرحية . ***سبعة ضد طيبة*** تقدم تحذيراً لطيبة كلها، تحذيراً مصاغًا عبر أسطورة أبناء أوديب ، لكنه تحذير يمكن أن يقود إلى السياسيين المعاصرين المتصارعين مثل سيمون وافيالتيس وبيركليس .

إن الانقسامات الناتجة عن النزاعات المدنية قد لايمكن التعبير عنها بسهولة فى مسرحية تجرى أحداثها فى المدينة التى يتنافس على حكمها جانبان . لأن جانبًا واحداً فقط هو الذى يمكن تقديمه بشكل مرض . وهذه الصعوبة تبدو وكأنها هى التى أمدت أيسخيلوس بالحافز وهو يبحث عن حيلة لبناء مسرحية توازن بين الجانبين ،

* كتب توماس نورتون وتوماس ساكفيل هذه التراجيديا عام ١٥٦١م، وهى بذلك تعد أول تراجيديا إنجليزية. ورغم اعتمادها على بعض التقنيات الكلاسيكية إلا أنها تميزت بقدرتها على التعليق على الأحداث السياسية المعاصرة . **(المترجم)** .

وهكذا فإن لحظه وصول الرسول هى التى تشهد انقسام الجوقة نصفين ، هذا إن لم يكن الانقسام قد حدث قبلها :

نصـــف الجوقـة الأول : أصـدقـائى ، أظن أن أحـد المراقـبين قـد أتى بالأنباء مسرعًا قدر ما تمكنه أقدامه .

نصف الجوقة الثانى : وها هو زعيمنا ، ابن أوديب، قادم فى اللحظة المناسبة لكى يستمع إلى تقرير الرسول (٣٦٩-٣٧٥) .

لابد وأن اتيـوكليس قـد دخل من مـدخل مـختلف، ومن المفـتـرض أنه المـر المواجـه للرسول ، وفى صحبته الأبطال الستة (هو البطل السابع) الذين سيحمون أبواب طيبة السبعة. والمتفرجون والجوقة يعلمون أن أيتوكليس ينتوى الحرب، ولكن الرسول لم يكن حاضرًا حين أعلن أيتـوكليس عن ذلك . وفى مقابل وصف كل بطل من أبطال الأعداء يقوم أيتوكليس باختيار بطل يواجهه . والإجراءات طويلة ولكن إيتوكليس يبقى للنهاية فيسمع من الرسول حقيقة أن أخيه بولونيكيس سيكون على البوابة السابعة .

إن مـ كب دفن الأخوين، بعد أن قتل كل منهما الآخر ، يعطى الإحساس بالتماثل فى المسرحية تأكيده المرئى القوى والأخير . والجوقة تقوم بإعادة النظر فيما حدث ، وتراقب ظهور أنتيجونى وإسمينى تصطحبان جثة أخويهما. وبرغم أن الجوقة تستطيع الغناء عن انتهاء عدواة الأخوين بعد أن اختلطت دماءهما على الأرض إلا أن صورة الحرب الأهلية تصبح فى تناقض مع الكلمات المغناة. ولكن صورة طيبة الآمنة تتمزق نصفين لأن إحدى الأختين تندب أخيها بينما تقسم الأخرى على دفن الآخر ، وتنتهى المسرحية بذلك المنظر غير الاعتيادى، بل المثير للصدمة، للجوقة وهى مازالت منقسمة:

نصف الجـوقـة الأول : دع المدينة تعـاقب أو لاتعـاقب هؤلاء الذين يندبون بولونيكيس . سوف نذهب وننضم إلى مراسم الدفن . هذا الأسى مشترك، أما موقف المدينة فقد يتباين وفقًا للظروف .

نصف الجوقة الثانى : سوف نصطحب تلك الجثة الأخرى متوافقين مع المدينة
والعـدالة . لأن هذا الرجل هو الذى أنقـذ مـدينة
كـادمـوس ، بمسـاعـدة الآلهـة وزيوس العظيم ، من
الوقوع فى أسر الغرباء . (١٠٦٧-١٠٧٨) .

لقد كان يعتقد لفترة طويلة أن *المستجيرات* مسرحية مبكرة، ومن السهل تقييمها فى ضوء تقاليد العرض المسرحي المعاصرة لها. ولكن إذا كان الممثل الأول قد تطور بموازاة الجوقة ومستقلا عنها فى ذات الوقت، بدلاً من أن ينظر إليه باعتباره وليداً لها، فإنه من السهل فهم طبيعة الجوقة فى *المستجيرات* . فالجوقة المكونة من بنات داناؤوس اللائى وصلن إلى أرجوس هربًا من زواج غير مرغوب، يظهرن بإعتبارهن العنصر الرئيسى فى الدراما . والمسرحية تفتتح بدخولهن ، والممثل الأول لايظهر حتى سطر ١٧٥، وفي مقطع واحد قصير يقوم ممثل بمخاطبة ممثل آخر مباشرة قبل حدوث المواجهة بين "الملك" و"المبعوث" . وهذه المواجهة تستغرق أكثر قليلاً من خمسين سطراً ، ثم تتحكم الجوقة في المائة سطر الأخير ة.

إن قبول *المستجيرات* بإعتبارها مسرحية متأخرة، بل ربما آخر مسرحيات أيسخيلوس التى وصلتنا باستثناء *الأورستية*، يفرض علينا النظر إلى شكلها بحذر . هذه ليست مسرحية رجل غر تعلم فيما بعد كيف يقدم مسرحياته دون الاعتماد كثيراً على الجوقة، لكنها محاولة واعية لمؤلف يمتهن التمثيل أيضًا لكى يوسع من إمكانات المسرح داخل إطاره الراسخ . ولسوء الحظ فإنه من الصعب التعرف على التصميم الكلى للثلاثية فى ضوء ضياع جزئين منها، لكن تعامل الثلاثية مع موضوعات مثل التحالفات أو حقوق الفرد يجعل من المحتمل ارتباطها بموضوعات آنية فى أثينا، بل فى أرجوس، وقت عرضها أول مرة ، شأنها فى ذلك شأن *الأورستية*. وحتى إذا نظرنا إليها منفردة، فإننا نجد *المستجيرات* تحتوى على قوة مسرحية مساوية يمكن إظهارها فقط إذا ماقبلنا أن الجوقة يمكن استخدمها كأداة وصف قوية داخل أى مشهد فى المسرحية . هذه الهدف المزدوج للجوقة يصبح أكثر وضوحًا حين تكون شخصيتها

الدرامية الحقيقية ***Persona*** هى القوة الدافعة المسرحية . والجوقة لها هوية بإعتبارها بنات دناؤوس الخمسين ، ووصيفاتهن طبعًا ، ولكن هذه الشخصية "الحقيقية" تمثل جزءاً واحداً من تكوين الجوقة، ففى نفس الوقت الذى تقوم فيه بدفع الحدث الرئيسى فى المسرحية فإن الجوقة تقوم بتضخيمه ، وهكذا فإن الفتيات يعتبرن أفراداً (يمثلن المائة امرأة)، ومجسدات للفعل، فى نفس الوقت . والأسلوب الذى يستخدمه ايسخيلوس لجعل أحاديثهن قادرة على تسهيل وظيفتهن المزدوجة ، أحيانًا فى نفس الجملة الواحدة ، يدل على عبقرية فى الإنشاء المسرحى ، وقفزة حافلة بالخيال تنظر إلى المستقبل بقدر ما تنظر إلى الماضى .

تلك الجوقة هى أول جوقة نعرفها تلعب دوراً رئيسياً فى الفعل على خشبة المسرح . فمعظم الاستجابات الكورالية فى ***المستجيرات*** تأخذ شكل الحوار ، الذى ينطقه قائد الجوقة وحده أغلب الظن ويقوم الآخرون بتجسيده. لكن الملك حين يكتشف ورطته، بين الخوف من رد المستجيرات والخوف من أن يسبب غضب المصريين بنفس الدرجة، فإن تقاليد الجوقة كانت تسمح على ما يبدو بأن تقوم هى بالتعبير عن أزمته . وهكذا فإن الاهتمام بالجوانب الشخصية يظهر كثيراً بين مقولات الجوقة ، لكنه برغم المبالغات فى التعبير عن الأحزان فإن الجو العام فى المسرحية ككل يظهر كثيراً من القدرة على السيطرة على النفس . وتفجر العنف بواسطة المبعوث وجنوده يعد مستهجنا بالمقارنة بذلك ، وهذه واحدة من المقابلات التى يبثها أيسخيلوس فى ثنايا المسرحية .

حين يصل داناؤوس لأول مرة فإنه ينصح الجوقة بأن تتخذ مكانًا آمنًا :

> من الأفضل لكُنَّ يابناتى أن تجلسن عند هذه الرابية من تجمع الآلهة. فالمذبح أكثر أمنًا من برج الحصن (١٨٨-١٩٠)

وتتم الإشارة إلى تماثيل عدة آلهة كل على حدة ، وهم على ما يبدو ظاهرين للعيان، خاصة وأن المستجيرات، وهن فى صدمة حقيقية فيما بعد، يهددن بشنق أنفسهن من هؤلاء الآلهة .

تقوم الجوقة بإنشاد القصيدة الأولى فى الأوركسترا لكنهن يتجمعن فيما بعد، بناء على نصيحة داناؤوس ، حول المذبح . وعلى مايبدو فإن هذا المذبح يعد قطعة منظرية . وبمجرد دخولهن المذبح فإن الأمر يستدعى ضمانًا محدداً من الملك لإقناعهن بالعودة إلى الأوركسترا .

الجوقة : ماذا أفعل ؟ أين أجد مكانًا مأمونًا ؟
الملـك : اتركى أغصانك ، دليلاً على مالقيتى من عناء .
الجوقة : سوف أتركها حيثما أشرت ، وكيفما أمرت .
الملـك : عودى إلى الفناء هناك إلى جوار البستان (٥٠٦-٥٠٩)

والأنشودة التى تتلو ذلك التركيز غير الاعتيادى على المأوى الآمن حافلة بالكلمات العنيفة، بينما تقوم الجوقة بغناء ورقص قصة إيو IO التى ظهرت كشخصية فى مسرحية ***بروميثيوس*** ، وحين يلمح المبعوث قادمًا مع جنوده، فإن المحتمل أن الفتيات كن يعدن إلى مكانهن الآمن السابق . والإحساس بالصدمة الذى ينتاب أفراد الجوقة من الفتيات حين يحاول المبعوث جرهن بعيداً تعكسه صدمة مسرحية ناتجة عن تحطيم تقليد مألوف . فبرغم أن الأفعال العنيفة شائعة فى مسرحيات سوفوكليس ويوربيديس فإنها نادرة الحدوث عند أيسخيلوس. وسواء أفسرنا صرخات المستجيرات" إنه يجرنى خلفه مثل العقرب" تفسيراً حرفيًا أو غير ذلك، وأيًا ما كانت غرابة شكواهن "إنه يقبض على كحية ويعض قدمى " ، فإن همجية قاهريهم تترسخ بوضوح.

إن مشاركة الجوقة فى الفعل الجسدى على خشبة المسرح يعد تقدمًا ملموسًا على وظيفتها التفسيرية فى مسرحيات سبق فحصها، برغم أنها تعود إلى وظيفتها السابقة فى السطور الأخيرة للمسرحية باعتبارها تجسيداً للفعل المسرحى .

إن جوقة ***المستجيرات*** تبرز كدليل مادى على الأسرة الكبيرة التى قد تتوحد فى الفعل المشترك، لكن أفرادها يبرزون بذواتهم الحية . إن أفراد الجوقة هنا قادرون على تسيير الفعل وفق نظام معين وعلى توليد رد فعل شخصى عن طريق تعرضهن للتهديد

كأفراد حقيقيين. هنا لا نجد عودة إلى شكل درامى بدائى لكننا نجد استخداماً مكثفاً لأداة مسرحية تنتمى إلى فن راق . ومن المناسب الآن النظر إلى ***المستجيرات*** بإعتبارها مسرحية متأخرة لأيسخيلوس لأن استخدام الجوقة يقود مباشرة إلى استخدامها فى ***الأورستية*** .

تعد ***الأورستية*** ذروة أعمال أيسخيلوس كرجل مسرح، فعلى مستوى من المستويات فإن تطور الجوقة من ***أجاممنون*** إلى ***الصافحات*** يشير إلى التسامى بالصراع من المستوى الانسانى إلى المستوى الإلهى، لكن إسهام الجوقة فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث محسوب بدقة شديدة . فعجائز ***أجاممنون*** الذين لم يستطيعوا الخروج للحرب قبلها بعشر سنوات، يذكرون بحال أرجوس الواهنة . وبرغم ذلك فإنه بمجرد بدئهم فى إنشاء القصائد فإنهم يتحولون إلى أصحاب رؤى ، يمتلكون المعلومات ويستطيعون تفسيرها، وهى قدرة لاتؤهلهم لها هويتهم الظاهرية .

لكن هذا لم يمثل أى صعوبة بالنسبة للمتفرج الأليف مع منهج أيسخيلوس الدرامى. فأفراد الجوقة لايغيرون من هويتهم بقدر مايستعرضون طبيعتهم الأساسية وهى تعظيم المسرحية لتتجاوز مستوى الفهم الأحادى . إن واحداً من أعظم المقطوعات فى جميع التراجيديات الإغريقية هو حديث كليتمنسترا البالغ الدلالة الذى توضح فيه معرفتها بسقوط طروادة. هذا المقطع تؤطره الجوقة التى تعترف بهويتها كرعايا مخلصين، لكنه اعتراف لايقف حجر عثرة فى وجه رقصهم هذه الجزئية التى تعد مكتملة بذاتها تقريباً.

وتأثير الجوقة فى ***أجاممنون*** تأثير واهن ، فهى تشير وتحذر، وتراقب، وتعلق، ولكن حين تبوح كاسندرا بمعرفتها بالأحداث التى ستقع لاتكون هناك إمكانية للجوقة فى فهم ماتتكلم عنه. وفى معظم فترات المسرحية تتحدث الجوقة بصوت مفرد، فحين تسمع صرخات موت أجاممنون من خلف الأبواب، يحدث الانقسام المفاجيء إلى إثنى عشر اتجاهاً وذلك حين يعبر اثنى عشر فرداً عن رد فعلهم لما يسمعوه :

نصيحتى هي استدعاء المواطنين إلى القصر .

أمـا نصـيـحـتي فـهي الإسـراع بضـبطهم مـتلبـسين .
أنا أقـول أنه يجب أن نفعل شيـئًـا مـشـتـركًـا . لاوقت للتـأخـيـر .
الأمـر واضح . إنـهم يقـصـدون الاسـتـيـلاء على الحكم بلا شـرعـيـة .
نحـن نـضـيـع الـوقـت . إن أيـديـهـم لا تـتـوخـى الحـذر .
أنا لا أعرف بم أنصح ، إن الرجل الجسور يجب أن يكون هو المخطط .
أنا أوافق . فكيف يمكننا أن نحـيـى من مـات بالكلمـات ؟
هل نسـتـسلم للطغـاة لكى تطول أعـمـارنا ؟
أبداً فـالموت أفـضل من الاسـتـسـلام للطـغـيـان .
هل نصـدق أن مليكنا قـد مـات لأننا سـمـعنا بعض الأنات ؟
علـينـا أن نسـتـوثـق . فـالظن ليس دليـلاً .
ألا نوافق جميعًا على أن علينا أن نستظهر الحقيقية؟(١٣٤٨-١٣٧١).

هذه الفرقة المفاجئة تولف ببراعة بين رد فعل مجموعة من الرجال الخائفين، وإحساس عميق بتفكك الدولة ذاتها . وحتى مع الفرقة الفعلية للمجموعة، أو ربما بسببها ، فإن الجوقة لاتستطيع فعل شيء أكثر من ذم كليتمنسترا، ودمدمة بعض التهديدات الفارغة ضد جنود أيجستوس .

إن القول بلا فاعلية الجوقة هنا لا يعنى أن دورها فى المسرحية هامشى . فحتى فى مسرحيات يوربيديس المتأخرة، تلك التى لاترتبط فيها القصائد بالحبكة إلا برباط واه أحيانًا، فإن مساهمة الجوقة فى المسرحية ككل يعد إسهامًا منظورًا .

فى ***أجاممنون*** يبرز ملمح سلوكى جديد قد تغيب أهميته الدرامية عن الأذهان لأننا اليوم نعتبره شيئًا طبيعيًا . ففى نهاية حديثها "الدال" تقوم كليتمنسترا بالدعاء بعودة أمنة للجنود:

أتمنى ألا يغلب الطمع الجنود فيدنسوا ما لا يجب أن يدنسوه . فعودتهم سالمين إلى الوطن تتطلب منهم الإياب بعد الذهاب . (٣٤١-٣٤٣)

تلك هى المرة الأولى فى التراجيديات التى وصلتنا التى تقول فيها شخصية شيئًا عكس ماتعنيه . فحديث كليتمنسترا حديث "خداع" والجمهور يعى الحقيقة عن طريق معرفته بنتيجة عودة أجاممنون إلى وطنه بإعتبارها حقيقة تاريخية أو أسطورية . ومع ذلك فإن المرء يتعجب عما إذا كان هذا الحديث الخادع يصاحبه تأكيد صوتى، أو جسدى وهو الأكثر احتمالاً ، عن طريق وضع الممثل أو إيماءته أثناء إلقاء الكلمات . أليس من المحتمل وجود وسيلة درامية تم استخدمها بشكل اعتيادى فيما بعد، بل ربما كانت معروفة فيما قبل ***الأوريستيه*** ، يقوم شخص ما بإبرازها، وهى الوسيلة التى تعد جزءًا من الإيماءات الكلامية المستخدمة فى كل أنواع الدراما والرقص المقنعين ؟

وإذا ماكانت شخصية وحيدة هى التى تستهدف خداع الأخرين فى ***أجاممنون*** ، فإن الجوقه كلها، وهى من العبيد المناوئين لكليتمنسترا، هى التى تحدث التحول فى مسرحية ***حاملات القرابين*** عن طريق فعل من أفعال الخداع . فبعد تمييزها بإعتبارها صديقة لألكترا وأخيها فإن الجوقة تكون شاهدة على تعرفهما، وشاهدة على خطة أوريست لدخول القصر متخفيًا. تنجح الخطة ويدعى أوريست للدخول، وعند هذه النقطة يضيف أيسخيلوس ملمحا دالا ، فمن داخل القصر تخرج مربية أوريست القديمة، وهى نفسها جارية . وفى مشهد قصير جميل يذكر المشاهدين الذين يرون الأذى المتبادل بين الأمراء أنه فى قلب مثل هذه المشاعر الضخمة فإن جب مربية لطفل يمكن أن يكون أكثر صدقًا وتأثيراً من الكراهية المتراكمة. هذه المربية لها عدة وظائف، فهى تبعد أى شكوك عالقة برد فعل كليمتنسترا الحقيقى تجاه خبر موت أوريست، كما تقدم نقيضاً لحب الأم الحقيقية حين تتذكر تفانيها فى حب أوريست الطفل. كما أن المربية مكلفة بمهمة، فقد أخبرتها كليمتنسترا بأن تحضر آيجستوس . والجوقة متعاطفة، لكنه تعاطف لايصل إلى درجة بوحها بما تعرفه وحدها . إن الجوقة ببساطة تخبر المربية بتغيير الرسالة وبذلك يأتى آيجستوس وحده إلى القصر. وكأفراد ، فإن الجوقة تكون جزءًا من المؤامرة، ولهذا فهى تشارك فيها، لكنها تكون حذرة فلا تخاطر مخاطرة حقيقية حتى تتأكد من الجانب الذى يجب أن تنحاز إليه . فالجوقة تخبر آيجستوس أنها فقط "سمعت، لكن ادخل بنفسك واستعلم من الغرباء. فتقرير الرسول لا يرقى إلى

مستوى المعرفة المباشرة" (٨٤٨-٨٥٠). وحين تسمع الجوقة بدورها الصرخات آتية من خلف الأبواب فإن رد فعلها يتشابه ظاهرياً مع رد فعل نظيرتها فى ***أجاممنون :***

> ماذا يحدث ؟ ماالقرار الذى اتخذ داخل البيت؟ فلنقف جانباً حتى لانظهر وكأننا شركاء فى صنع الشر. إن نتيجة المعركة قد تم حسمها . (٨٧٠-٨٧٤)

حين تتمكن الجوقة من رؤية الجثث أمامها، فإنها حينئذ فقط تكون مستعدة للاعتراف بإرتياحها للنتيجة . فعن طريق جعل الجوقة مشاركة فى تطورات المؤامرة، ولكن مع التأكيد على إنها ليست طرفًا فيها إذا لم تسر الأمور كما ينبغى، فإن أيسخيلوس يجعل منها مركزاً الاهتمام الرئيسى للفعل الدرامى. فطالما يستطيع المتفرج أن يرى أن الجوقة ليست فى موقف المتأكد فإن من الصعب عليه التنبؤ بالنتيجة. وعن طريق هذه المفارقة المسرحية فإن الانتقال إلى انتهاج سلوك واقعى يتيح استخدام الجوقة بشكل تام على نحو رمزى .

في المسرحية الأخيرة من الثلاثية لاتتوقف الجوقة عند حد التأثير علي الحبكة ، بل إنها تمليها . فالجوقة تعطى المسرحية عنوانها ، كما أنها تتواجد فى قلب ما يمكن أن نطلق عليه أكثر المشاهد إثارة Coup de Théâtre فى الدراما الإغريقية كلها. هذه اللحظة تعتمد على تمهيدات مرئية يقوم أيسخيلوس برسمها عبر الثلاثية عن طريق سلسلة من الوسائل المسرحية المؤثرة .

كما نعلم من الكتاب المتأخرين فقد كان أيسخيلوس مشهوراً بالمشاهد المرئية المثيرة فى مسرحياته، ومع هذا فإن ***الفرس*** ، كما رأينا ، مبنية حول صورة تضاؤل الفخامة ، وربما يكون دخول الملك فى ***أجاممنون*** ، الذى يتأخر حتى منتصف المسرحية، أقل جلالاً مما يصفه بعض المعلقين. وبعيداً عن المستوى الرمزى ، فإن تحطم السفن الذى يأتى على لسان الرسول قبل دخول الملك يؤدى وظيفة عملية هى التأكيد على حقيقة أن جيش أجاممنون لم يستطيع عزل أيجستوس فور عودته . وإذا كانت حاشية أجاممنون تتكون من رفقة قليلة العدد تغادر المشهد بمجرد دخوله القصر فالنتيجة هى أنه لا

يوجد أحداً هناك يرفع سيفًا فى وجه رجال أيجستوس *إلا* الجوقة : فبرغم روعة طلعته فإن عشر سنوات من الحرب قد أوهنت أجاممنون بكل الطرق .

تبدأ ***أجاممنون*** بحارس ينتظر ضوء الإشارة الدال على سقوط طروادة . والتمهيد للتراچيديا باستخدام حيلة تقديم شخصية هامشية أصبح بالطبع أسلوباً سائداً فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . هذا الحارس يكون فى وضع حرج لأنه يعدد للمتفرجين أحزانه حتى يتأسس المشهد، كما أنه أول من يرى أضواء النار. إن فكرة أن المسرحية يمكن أن تبدأ قبل الفجر مباشرة حتى تسطع أشعة الشمس الأولى على المنظر فى تواقت مضبوط ربما تكون فكرة خيالية، لكنها تبدو وكأنها نوع المؤثر الذى يمكن أن يروق لأيسخيلوس . وكما أشار هـ.د.ف.كيتو، فإن صورة النور والاستنارة صورة متكررة فى الثلاثية كلها حتى لحظة موكب المشاعل الذى ينهى مسرحية ***الصافحات Eumenides*** [٢] وبالطبع ليست هناك حاجة إلى ضوء حقيقى، كما أن الجوقة تعبر عن شكها فى أهميته . أما دراميا فإن الضوء يعطى كليتمنسترا الوقت اللازم لاستكمال استعداداتها، كما يسمح للرسول الذى يصل بعد فترة وجيزة بأن يوازن بين انتصار طروادة وحقائق الحرب. هنا يكون أيسخيلوس قد مهد الطريق لظهور أجاممنون، وهو ظهور أقل تأثيراً من وضعه كقائد للجيش المنتصر كما كان يتوقعه المتفرجون .

حين تجابة كليتمنسترا زوجها فى النهاية تكون الصورة المسرحية فى غاية القوة، فمن المفترض أن أجاممنون يصل ويصحبته كاسندرا، وقد اقتيدت العربة من المدخل الجانبى إلى الأوركسترا، بينما تحتل كليتمنسترا موضعاً حاكماً فى الباب الرئيسى المطل على الأوركسترا. وحديث كليتمنسترا الطويل ترحيبًا بالقادمين ، يحدث والشخصية الرئيسية الأخرى على المسرح، وهى كاسندرا الصامتة الساكنة، وينتهى بالكلمات التالية :-

(2) Form and Meaning in Drama, London. Methuen. 1956.

والآن ياسيدى العزيز، ترجل عن عربتك لكن لاتطأ الأرض بقدمك، ياقاهر طروادة. أيها الخدم لم تتأخرون؟ من المكلف بتغطية الطريق بالبساط؟ انشروا اللون القرمزى فى طريقه إلى البيت الذى لم يكن يتوقع أبداً أن يراه. العدل يتطلب هذا. وسوف يقوم عقلى اليقظ بترتيب كل شىء أخر كما قدرته الألهة . (٩٠٥-٩١٣) .

يثبت أجاممنون قدرته على الفهم، وهنا يبدأ صراع الإرادتين ، لكن إرادة كليتمنسترا تبرز أكثر قوة . يقول أجاممنون :

إن كنت تعتقدين هذا فذاك حسن . فليقم أحدهم بنزع الحذاء الذى يكبل قدمى. ولتبتعد أعين الألهة الحاسدة عنى وأنا أخطو ، فمن المخجل لقدمى أن تفسدا ثراء هذا العمل المنسوج. (٩٤٤-٩٤٩) .

وبعد حديث ناعم آخر من كليتمنسترا يسير أجاممنون فوق البساط الأحمر صعوداً إلى القصر . هنا يبدو أجاممنون ، المنتصر فى حرب قاسية والذى تطلب نصره التضحية بإبنته وعدد لا يحصى من رعيته، وكأنه ينقل خطواته نحو منزله عبر بحر من الدماء ينبع من مدخل بيته ذاته .

تترك كاسندرا وحدها ، وللتأكيد على عزلتها بإعتبارها ضحية للإله أبوللو، والتى يعزلها فهمها الكامل للموقف عن بقية الشخصيات، تعود كليتمنسترا لحثها مرة أخرى على دخول القصر . لكن كاسندرا لاتنطق كلماتها الأولى فى المسرحية إلا بعد أن تعود كليمتنسترا إلى القصر . ما رآه المتفرجون حتى الآن كان إنسانة متنسكة، تتزين برموز التنبؤ مثل الرداء والصولجان والاكاليل التى تتخلص هى نفسها منهم :

أنا أحطمكم قبل أن أحطم نفسى . إلى الفناء . أنا أطأكم. (١٢٦٦-١٢٦٧).

هذا المشهد لكاسندرا ليس نتيجة لتفكير لاحق، فالأدوات المسرحية لها وظيفة محددة وهى تذكير المتفرجين بالدور الذى تلعبه بعض الآلهة فى المسرحية. وكاسندرا تتخذ طريقها إلى داخل القصر وقد نزعت عن نفسها كل الأدوات التى تجعل منها

ممثلاِ لأبوللو. على نفس النسق، فإن وظيفة بيلاديس الذى لاينطق إلا بثلاثة سطور فى المسرحية كلها برغم رفقته الدائمة لأوريست، تصبح واضحة فى العرض المسرحى حين لايصبح وجوده المادى أمراً عارضاً . وحين يتحدث فإن الدهشة تصيب المتفرج ربما لاكتشافه أن بيلاديس يتحدث على الإطلاق. ولكن المناسبة التى تشهد أورست وقد عقد عزمه، تقدم بيلاديس ليقوم بتذكيره بتحذيرات أبوللو.

حين يتم الكشف عن الجثث فى ***أجاممنون*** تكون كاسندرا إلى جوار أجاممنون ، برغم أننا لانعلم بالضبط ماذا كان يتم الكشف عنه فى العرض الأصلى. وكما تصف كليتمنسترا القتل، فقد قامت هى بطرح "رداء بالغ الشر" فوق أجاممنون فأمسكت به "مثل السمكة فى الشبكة". ويتحدث أيجستوس عن أجاممنون "راقداً فى رداء غزلته إلهات العذاب" . واللون الأحمر يلطخ الرداء، وهو نفس لون البساط .. بل إن هناك دماء على كليتمنسترا كما تلاحظ الجوقة:"بقايا الدم على عينيك". وهذا المشهد الساكن يبقى حتى اللحظة الأخيرة من المسرحية، كما أن نفس الثوب الذى يلف به أجاممنون يستخدم ثانية فى الجزء الثانى من الثلاثية .

إن معظم اللحظات الدرامية فى ***أجاممنون*** يتم إبرازها عن طريق المنظر المرئى، وهو نفس ماينطبق على ***حاملات القرابين*** التى يتم التأكيد فيها على بعض الموازنات .

والنموذج الواضح على مدى الوعى بما يجرى على خشبة المسرح هو مشهد التعرف. فأوريست يصل، ومعه بيلاديس، لإجلال قبر أبيه وذلك بوضع خصلة من شعره فوقه. وحين يرى إلكترا والجوقة قادمون يختفى حتى يتأكد من الطريقة التى سيتم استقباله بها. تلمح إلكترا خصلة الشعر وتقارنها بشعرها لتكتشف مدى تشابههما فى الملمس واللون . وحين ترى آثار أقدام تقوم بإختبارها بقدميها لتكتشف مدى التطابق بين الأثنين. ثم يخرج أوريست من مخبئه ويضع حداً لشكوكها حول هويته بأن يظهر قطعة من القماش كانت قد غزلتها له وهو طفل .

بعد خمسين عاماً قام يوربيديس بالسخرية من المشهد حين قام بجعل إلكترا تسخر من الراعى العجوز الذى أشار إلى أن الأخوة والأخوات قد يتمتعون بشعر من نفس

اللون أو أقدام بنفس الحجم، وأن الرداء قد ينمو مع من يرتديه . ولكن يوربيديس هو المخطيء هنا لأنه فشل فى تقدير مشهد التعرف عند أيسخيلوس وفقًا لشروط المشهد ذاته كحيلة مسرحية . فإلكترا تضاهى بين شعر أوريست وشعرها، وليس مهما حتى أن يرى المتفرج ذلك الشعر، فالايماءة المسرحية هى جوهر ذلك التعرف. كما أن إلكترا تضع قدميها فى نفس المكان الذى رأى المتفرج أوريست يطأه . والمضاهاة فى حد ذاتها كافية، وهو ماتؤكده قطعة النسيج ليس لأن أوريست يرتديها لكن لأن إلكترا ببساطة تتعرف عليها. هذه الاستجابات هى استجابات وضع مسرحى، أى موقف وسلوك. إن ثراء الصور الشعرية والمراوغة التى تحفل بها ***الأورستية*** يتجلى فى توازنات مسرحية مرئية .

والتباينات الدرامية تعمل بنفس الطريقة : فالمربية العجوز، التى تخرج فى بطء شديد عبر الممر الجانبى بسبب حزنها، تعتقد أن سعادتها الوحيدة قد تحطمت، أما المتفرجون والجوقة فيعرفون أن العكس هو الصحيح . ويعد أنشودة واحدة يدخل أيجستوس من نفس المكان، والاكثر احتمالاً أنه نفس الممثل، وقد امتلأ بالقوة والابتهاج بسبب الأنباء التى حملتها المربية . وبرغم أنه سريع حيث أبطأت المربية، ملىء بالحيوية حيث كانت واهنة، إلا أن رد فعله يتساوى مع رد فعلها فى أن كليهما مبنى على أسباب خاطئة .

إن الكشف عن جسدى أيجستوس وكليتمنسترا فى ***حاملات القرابين*** يحيل إلى مشهد ساكن قبله فى ***أجاممنون*** ، ومكان أحداث ***حاملات القرابين*** يحتوى على ضريح أجاممنون باعتباره الملمح الأساسى فيه ، إلا أن أحداً لايلتفت إليه فى النصف الثانى من المسرحية لدرجة أن بعض النقاد ظنوا أن مكان الأحداث قد تغير . فالضريح لايشار إليه فى الأحداث إلا حين تقدم إلكترا قربانها، وحين يصلى أوريست وإلكترا طلباً للتوفيق. وكلما تطورت المؤامرة ضد كليتمنسترا قلت القيمة العملية للضريح . لكن هذا لا يقلل من أهمية ظهور الضريح الدائم باعتباره تذكرة مباشرة بأسباب انتقام

أوريست من أمه . وفى هذا السياق فإن الضريح يوازن أهمية الجسدين المعروضين فى الدلالة على إتمام الانتقام .

الأكثر دلالة من هذا هو رداء أجاممنون الذى يحضره أوريست :

والآن انظروا يا من تسمعون عن هذه الشرور إلى الأداة التى كبلت أبى المسكين، وربطت يديه وقدميه . افردوه (٩٨٠-٩٨٣).

ينشر اوريست الرداء على الأرض فى نفس المكان الذى أمرت كليتمنسترا خدمها بأن يفرشوه بالبساط الأحمر. ثم إن أوريست يلتقط الرداء ثانية :

والآن ماذا أسميه؟ وبأى تعبير ؟ أمصيدة لحيوان أم كفن؟ أشبكة، أم أحبولة لتعجيز إنسان. (٩٩٧- ١٠٠٠) .

إن الإشارة إلى لون الدم الأحمر ، كما لاحظ الكثيرون، تتكرر حين تعيد الجوقة تشوش أوريست إلى الدماء السائلة على يديه، بينما يتخيل هو أن إلهات الغضب "ينزفن الدم من عيونهن".

هذه الإحالات إلى المسرحية الأولى عن طريق الإشارات المرئية المذكرة بأجاممنون تربط بين المسرحيتين الأولتين فى الثلاثية، كما تعد المتفرج لتقبل المسرحية الثالثة . ولو كانت ***الصافحات*** * قد بقيت وحدها من ثلاثية ***الأورستية***،لكان من الممكن أن تسمى ببساطة "دراما كورالية" ، وهكذا الشأن أيضاً مع ***المستجيرات*** ، وهذا الافتراض هو الذى مكن ريتشموند لاتيمور من أن يكتب فى مقدمة ترجمته للمسرحية : "لقد عادت الجوقة إلى وظيفتها القديمة باعتبارها الشخصية الرئيسية فى الدراما".[٣] لكن النظر

* تترجم Eumenides إلى "إلهات الغضب" لأن تلك طبيعتهن، كما تترجم إلى "إلهات الرحمة" أو "الصافحات" بسبب موقفهن من أوريست فى المسرحية، كما أن الاثينيين كانوا يستخدمون التسمية الثانية ابتغاء درء شرورهن . (المترجم) .

(3) *The Complete Greek Tragedies: Aeschylus I. Orestia*, trans. R.Lattimore. Chicago. Chicago University Press. 1953. P.29.

إلى الثلاثية كاملة يظهر عدم اتساق هذه الرؤية . إن اهتمام أيسخيلوس الأساسى هو اهتمام ينصب على أمور أثينا التى عاصرها ، إلى "محكمة آريوباجوس العليا" التى أوقفت عام ٤٦١ق.م وإلى نمو الديمقراطية فى أثينا القرن الخامس. إن موضوعاته، سواء أكانت دينية أو سياسية أو أجتماعية قد تركزت فى إلهات الغضب اللائى يحكمن الفعل الدرامى فى المسرحية. إن وصفهن يثير خوف أى إنسان سواء أكان مواطناً مخلصًا أو عبداً مقهوراً . إن الكاهنة تدخل على ركبتيها بعد أن ترى "نساء لسن بالنساء، وجرجونات لسن حتى وجورجونات... بلا أجنحة، سوداوات قبيحات"(٤٦-٤٨). وأبوللو يصفهن بأنهن "أطفال عواجيز لم ينجبهن إله أو إنسان أو حيوان"، ثم يأمرهن بالعودة إلى أسفل طبقات الجحيم اللائى أتين منه. إلى هذا الحد البشع كان مظهرهن، هكذا يخبرنا كاتب *سيرة* أيسخيلوس غير الدقيقة، لدرجة أن رؤيتهن كانت تسبب إجهاض الحوامل وموت الأطفال الصغار رعبًا . إن شجاعة أيسخيلوس تبرز فى قدرته على تقديم مخلوقات مفزعة بوسائل مسرحية مجسدة، برغم أن هذه المخلوقات كانت تكمن فقط فى أعماق اللاوعى الإنسانى . هؤلاء الإلهات ينتمين إلى عالم ادجار آلان بو أو لافكرات ، عالم الكوابيس والرعب والاشمئزاز.

يمثل الدخول الأول لإلهات الغضب مشكلة مسرحية معقدة. فالمسرحية تفتتح أمام معبد أبوللو فى دلفى، والكاهنة التى تمهد للمشهد تدخل إلى المعبد لتعود مسرعة على ركبتيها لكى تقص على المشاهد تفاصيل المشهد المرعب الذى رأته، ثم تختفى نهائيًا، ربما عبر المدخل الجانبى. ثم يصل أبوللو بعد هذا ليتحدث عن إلهات الغضب كما لو كان قادراً على رؤيتهن . والإلهات نائمات، وهن لا يستيقظن حتى يغادر أوريست المشهد، بعد أن أرسله أوبللو إلى أثينا، وحتى يصل شبح كليتمنسترا . ويقترح أحد الدارسين إقتراحًا مؤداه أن تلك الجوقة تظهر بمجرد عودة الكاهنة من داخل المعبد، كما أن كاتب *سيرة* ايسخيلوس يقول أن الجوقة تدخل "فرادى" .

وكما أنه ليس من المتوقع أن تستطيع منصة متحركة حمل أوريست وأبوللو وهيرميس- الذى يصطحبه- واثنتى عشرة إلهة نائمة، فإن الحل الأمثل لدخول هذه

الجوقة يحتم دخول عدد قليل من الإلهات – اثنتان أو ثلاثة على الأكثر – على المنصة المتحركة ثم دخول الباقيات فرادى أو ثنائيات يدفعهن شبح كليتمنسترا. أما المفاجأة الحقيقية للمتفرج الأثينى فيحتمل أن تكون دخول أى فرد من الجوقة عبر المنظر المرئى الثابت . أما كيف تحكمت طبيعة إلهات الغضب البدائية فى سلوكهن فى بقية أجزاء المسرحية فأمر يصعب التحقق منه . فبرغم تهجمات أبوللو عليهن فإنهن يقدمن وجهة نظر منطقية لكل من أبوللو والإلهة أثينا. وفى مشهد المحاكمة يقمن بالتحقيق مع أوريست بأسلوب ديموستينى [(١)] تقريبًا ، ولكن عندما يصدر الحكم ضد مطلبهن فإنهن يعدن إلى طبيعتهن الحقيقية . هنا تتبدى نية ايسخيلوس فى إبداع مثل تلك المخلوقات المخيفة فى المحل الأول : ففى المقطع الأخير من المسرحية يستخدم أيسخيلوس بشاعتهن لتحقيق أهم مؤثراته قوة .

إن القراءة الأولى لمسرحية ***الصافحات*** قد تظهرها غير متوازنة . فالثلاثية تظهر قتل زوج على يد زوجته، وانتقام الابن من الأم ومحاكمة الابن وتبرئته، لكن المحاكمة ونتيجتها ليستا كل مسرحية ***الصافحات*** ، بل إن أوريست ليس الشخصية الرئيسية فيها برغم أن تبرئته تنهى لعنة آل آتريوس .

تنتهى المحاكمة عند السطر ٧٥٤، ويخرج أوريست للمرة الأخيرة بعد ذلك بثلاثة وعشرين سطرًا ، وبرغم ذلك فمازال باقيًا من المسرحية ثلثها . وفى الحقيقة فإن المحاكمة لاتمثل ذروة الثلاثية، برغم إنها تمثل ذروة درامية. وحين تعترف الآلهة بأن القضية يصعب عليهم حلها ، فإن عبء فرض القانون يعود إلى الإنسان، وهكذا يتم العمل بنظام المحلفين القضائى. ويتم اختيار اثنى عشر شخصًا عاديًا لإظهار قدرة الديمقراطية على حل أى مشكلة، أخذًا فى الأعتبار صوت الإلهة أثينا الفاصل. وأيسخيلوس هنا يقدم الإلهة وهى تدلى بصوتها فى صف التطور السياسى، وحلول القانون الجديد محل القديم. ولكن ما موقف إلهات الغضب العنيدات فى هذا السياق؟

(١) نسبة إلى الخطيب الأثينى ديموستين (٣٨٤-٣٢٢ق.م). **(المترجم)** .

إن الربع الأخير فى المسرحية مخصص لمحاولة الإلهة أثينا تحويل الإلهات من مخلوقات بشعة كما يظهرن فى البداية إلى إلهات رقيقات يتكفلن بحماية المدينة. من أجواء الخوف والغثيان الذى يرتبط بظهورهن فى بداية المسرحية، ومن غضبهن السريع نتيجة للحيلولة بينهن وبين ضحيتهن، يحدث أيسخيلوس تحولاً قوياً فيهن لدرجة أنهن يتركن خشبة المسرح فى نهاية المسرحية منتصرات . والتحول يتم تدريجياً، ولكن هناك لحظة مهمة فى المسرحية تشير إلى قبولهن دورهن الجديد :

الجوقة : أيتها الملكة أثينا ، ما هى المهمة التى تعهدين بها إلى ؟
أثينا : مهمة خالية من أى متاعب . اقبليها .
الجوقة : وإذا ما قبلتها ، فأى شرف يبقى لى ؟
أثينا : ألاّ يزدهر أى بيت دونك .
الجوقة : وهل تساعديننى على امتلاك تلك القدرة .
أثينا : نعم . سوف نساعد فى إعلاء حظ المتقين .
الجوقة : وهل تعطيننى ضماناً للمستقبل ؟
أثينا : لن أعد بما لا أستطيع تحقيقه .
الجوقة : يبدو أنك نجحت فى تهدئتى فغضبى يتلاشى. (٨٩٢-٩٠٠)

ليس بوسعنا معرفة التأثير المسرحى الذى كان يفكر فيه أيسخيلوس حين جعل إلهات الغضب يقبلن دورهن الجديد. وفى هذا السياق تتراوح الافتراضات بين تغيير كامل فى القناع والأزياء إلى تغيير بسيط فى طراز الحركة . ولو توقفت الصائدات الماهرات اللائى طاردن أوريست بلا هوادة عن فعل أى شىء إلا الوقوف ساكنات فإن التأثير كان يمكن أن يكون قوياً ، برغم أنه قد لايكون كافياً بذاته. والمقطع الأخير فى المسرحية ، المتمثل فى موكب المشاعل والغناء الذى يشبه ماكان يحدث فى مهرجان باناثينايك Panathanaic ، يبدو وكأنه احتفال حماسى بالمدينة ذاتها .

وهنا أيضاً نموذج آخر من النماذج الدالة على المهارة المسرحية حين تتم ترجمة موضوع الثلاثية كاملة إلى شكل مرئى عبر الجوقة. فالعدالة هى إلهات الغضب إلى أن

يواجه اثنى عشر مواطناً عادياً تحدى القوة العمياء الخارقة للطبيعة، وعن طريق اللجوء إلى التصويت يثبتون إمكانية التغير والتطور . وربما كانت الإلهة أثينا هى التى ترجح كفة تبرئة أوريست ، لكن الاثنى عشر شخصًا هم الذين يسهلون لها الاختيار . وفى حين أن تغيير انحياز إلهات الغضب يحل المشكلة العويصة فإن الصورة المسرحية تتحول لتعبر عن مدينة أثينا ذاتها فى مجدها وآنيتها معاً .

إذا ما أمكن إعادة تقديم هذه الرؤيا الفذة فى المسرح اليوم فلا يمكن إنكار أن المفهوم المسرحى القائم فى سطور أى تراچيديا إغريقية يمكن أن يكون مفهومًا للمتفرج الحديث . لكن التقنية المسرحية لاتتوقف عن التغير أبداً ، ولاشك أن سوفوكليس تعلم حرفته من الفرجة على مسرحيات أيسخيلوس ومعاصريه فى "مسرح ديونيسيوس" . ومع ذلك فإنه حين بدأ فى إبدا ع مسرحياته فإنه لم ينظر إلى أسلوب عمل من سبقوه، بل نظر إلى الأمام : إلى اكتشافات جديدة فى قلب الوسيط الفنى الثرى والمرن .

(٦)

سوفوكليس

هزم سوفوكليس أيسخيلوس فى عيد الديونيزيا الكبير لعام ٤٦٨ ق.م. فى أول مناسبة ينافس فيها. ولقد ظل الشاب سوفوكليس نداً لايسخيلوس فى المسابقات الدرامية لمدة اثنتى عشرة سنة، ومن المفترض أنه كان بين المشاهدين فى العروض الأولى لكل مسرحيات أيسخيلوس التى وصلتنا. وقد كان من الطبيعى أن يتأثر بالتجديد فى تقنيات خشبة المسرح المنسوبة إلى ايسخيلوس، لكن الانتصار الأول لابد وأن منحه الثقة فى أنه الشخص المناسب لوراثة عباءة أيسخيلوس ليقود التراچيديا فى اتجاه جديد.

لكن أيسخيلوس لم يستسلم عند هذه النقطة، فلم يكن قد أبدع بعد ما يمكننا أن نسميه أعظم أعماله. لكن حتى **الأورستية** ذاتها تظهر معظم شخصياته أكبر من الحياة، كما تحتل فيها الجوقة مكاناً بارزاً لكى توضح وتقوى وجهة نظر شاملة فى الأسطورة وقد تلبست لباس التجربة المعاصرة.

اختار سوفوكليس طريقاً مختلفاً، على الأقل إذا اعتمد حكمنا على مسرحياته التى وصلتنا والتى لم تكن أولاها قد قدمت إلا بعد موت ايسخيلوس بسنوات. وبموته انتهى عصر الأبطال الرسميين والرؤية البانورامية لخشبة المسرح، وبدلا من هذا كان يتم النظر إلى التفاصيل الشخصية غير الاعتيادية، وهو عالم كان يمثل فيه شيئاً صغيراً أو إيماءة إنسانية ملمحاً فى تحديد منزلة الإنسان. لم يعد هناك إلا محاولات مستترة لإخفاء صعوبات الحياة: " من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد على الإطلاق، فإذا ما ولد فعليه بالعودة السريعة إلى المكان الذى أتى منه ". تلك هى فلسفة الجوقة فى **أوديب فى كولونوس** آخر مسرحيات سوفوكليس وأكثرها تفاؤلا. والتراچيديا بالطبع تتعامل مع الموت والكوارث، والأسى أقرب المشاعر إليها، لكن سوفوكليس يركز بشكل ملفت على المعاناة الجسدية فالعاجز فيلوكتيتس، وفاقىء عينيه أوديب، والمحتضر

هرقل يجتاحون خشبة مسرح سوفوكليس ، وهم لايجسدون رواقية الجنس البشرى لكنهم يمثلون ميراثه من الآلام . والجنس البشرى من وجهة نظر سوفوكليس قادر على الأفعال البطولية ، لكن الثمن باهظ لمعظم الناس .

لهذا السبب فإن مسرح سوفوكليس مختلف تمامًا عن مسرح أيسخيلوس . وقد عرف سوفوكليس بالحكمة والشفقة فى حياته السياسية والشخصية ، ولهذا فإنه يعكس مثل هذه الصفات بإظهار التعاطف فى كتاباته . إن مواقفه الدرامية وشخصياته أقرب إلى التجارب الإنسانية الآنية من مواقف وشخصيات أيسخيلوس ، والأفراد عنده يظهرون أخطاء وضعفًا إنسانيين . والجوقة عنده غالبًا ما يكون لها دورًا محددًا كأفراد شأنها عند أيسخيلوس ، لكن سوفوكليس أحيانًا ما يقدم تبريرات لوجودها بطريقة لم يعتبرها أيسخيلوس ضرورية . لكن هذا لايعنى أن سوفوكليس قد قدم أى ادعاء أن المسرحية لم تكن أى شىء إلا مسرحية ، تقدم على خشبة مسرح - وكان فى هذا مشاركًا لمعاصريه - لكن سوفوكليس "يستغل" المسرح بأفضل طريقة ممكنة . وإسهامه المنظور فى البناء الدرامى هو وضع الصراع على خشبة المسرح ، وخاصة الصراع بين القوى المتضادة الصلبة فى مواقفها والتى لاتعرف الوسط فى أفعالها . وبناء على هذا فإنه يلقى بتبعات خاصة على ممثليه خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الشخصيات . إن خلق التوازن بين وجهات النظر المتعارضة ، والأثر الناتج عن حضور شخص ثالث يبرزان وعيًا حادًا بوجهة نظر المتفرج فيما يجرى على خشبة المسرح .

كثيراً ما يتم إعادة عرض مسرحية **أنتيجونى** على المسرح . وفكرة محاربة الفرد للآلهة ، وهى الفكرة التى تبلورت حولها مسرحية أيسخيلوس **بروميثيوس** ، لاقت ترحيبًا أكثر فى الفترة الرومانسية ، كما أن فكرة تمرد الفرد على القوة الزمنية تجد قبولا فى القرن العشرين .

تقع أحداث المسرحية أمام "قصر طيبة" ، والقصة تدور حول الأختين أنتيجونى وإسمينى ، شقيقتا أيتوكليس وبولينيكيس ، وهى تبدأ من حيث انتهى أيسخيلوس في مسرحية **سبعة ضد طيبة** . فالأخوان قد ماتا ، وأعلن كريون أن بولينيكيس لن يوارى

في التراب . وبينما إنصب اهتمام أيسخيلوس على الصورة المسرحية لإظهار أهوال الحرب الأهلية فإن اهتمام سوفوكليس تركز حول التغيرات الأخلاقية للفرد والكشف عن الموضوع الرئيسى يتم برفق . مع بداية المسرحية تدخل أنتيجونى وإسمينى معًا ، وهما تتجادلان حول حكمة معارضة أوامر كريون ، ثم تخرجان كل من طريق . وهذا الجدل مبنى بعناية ، كما أن الموقف الدرامى يقدم بشكل واقعى . وعن طريق تأخير دخول الجوقة ، التى تحث طوال المسرحية على الاعتدال ، إلى مابعد تأسيس الموقف الدرامى وإعلان الأختين عن رأيهما فإن سوفوكليس يبعدهما عن قلب الأزمة فى لحظة الكارثة الدرامية .

تتكون الجوقة من بعض "عجائز طيبة" الذين يعنيهم أمر رفاهية الدولة على المدى الطويل ، شأن كريون تمامًا . ويتحول موضوع المسرحية سريعًا من الأختين إلى الجوقة التى تسهم بأسطر قليلة فى الحوار لكنها أسطر كافية للتعبير عن ثقتها فى قرار كريون الحاسم الذى اتخذه فى لحظات الكارثة .

بعد النشيد الكورالى الأول الذى تعبر فيه الجوقة عن ارتياحها لانتهاء الحرب ، تصل الأنباء عن أول محاولة لدفن جثمان بولينيكيس . يقابل كريون هذا النبأ برد فعل نارى ، لكنه رد فعل متوقع . ولا يعرف كريون ولا الجوقة ولا الحارس من المسئول عن هذه المحاولة ، لكن النشيد الثانى يحتوى على إرهاصات بالصدام المتوقع بين أنتيجونى وكريون . فالجوقة تحذر من الرجل "المتهور الجسارة" ، مشيرة إلى الإنسان الذى أقدم على محاولة الدفن ، ويأتى تحذيرها قبل دخول أنتيجونى بلحظات وقد اصطحبها الحارس . وعادة ما تترك الشخصيات الرئيسية المسرح خلال الأناشيد الكورالية ، وهذا ما تفعله أنتيجونى وإسمينى قبل دخول الجوقة مباشرة . وكريون يدخل القصر قبل هذا النشيد مباشرة ولهذا يجب إحضاره بعده . ولكن بدءًا من هذه اللحظة المسرحية التى تواجهه فيها أنتيجونى فإن كريون على ما يبدو يظل موجودًا على خشبة المسرح خلال الأناشيد الكورالية . إنه يقول كلماته الأخيرة قبل النشيد الثالث وكلماته الأولى بعده مباشرة ، دون أى إشارة إلى أنه ترك المشهد . والأكثر رجحانًا أنه لم

يخرج إلا بعد أن شجعته الجوقة على إعادة التفكير فى الأمر ، وحين يبدأ ، متأخراً، فى عكس قراره . وفى سياق المسرحية ككل وفى ظل الصراع الذى ترسمه بين الأخلاق الفردية والعامة ، فإن وجود كريون المادى فى اللحظات التى تتوقع فيها الجوقة أن تحظى بخشبة المسرح وحدها يترك تأثيراً قوياً . ولقد تم تقديم كريون باعتباره قوة ذاتية متفردة . وممثلا للبيت الحاكم . وتأثير هذه الازدواجية يستدعى للذاكرة تلك الشخصية "الصامتة" عند أيسخيلوس ، كما أنه يعد تطويراً لها فى نفس الوقت .

خلال الجدل الذى يحدث بين كريون وإبنه تتخذ الجوقة موقفًا لينًا لبقًا ، لكنها لاتتخذ موقفاً واضحاً إلى أن يرد العراف تيريزياس على اتهامات كريون ، متنبئًا بمزيد من الكوارث . فحين تواجهها تنبؤات العراف الأعمى تقوم الجوقة باقتراح صدور عفو ، وحينئذ يتراجع كريون عن موقفه . وبرغم أن الجوقة مسئولة عن تغيير موقف كريون إلا أنها تعود إلى وظيفتها السابقة كشاهد على الأحداث السريعة التى تلى . وكما تعبر الجوقة عن ارتياحها لتغير موقف كريون فإنها تعبر عن يأسها حين يصل هو متأخراً فلا يستطيع إنقاذ أنتيجونى أوهايمون ، ثم وهو يعانى أحزانه نتيجة لصدمته الشديدة بانتحار زوجته .

فى **أنتيجونى** ، كما فى **أچاكس ونساء تراخيس** يستخدم سوفوكليس الجوقة لكى توضح للمشاهدين موقف أحد الشخصيات المشتركة بشكل غير مباشر فى الأحداث . وموقف الجوقة لايمثل بالضرورة موقف سوفوكليس أو حتى الموقف الذى يريد للمتفرج أن يتبناه ، ذلك لأن موقعهم المادى بين الممثل والجمهور يعطيها جزءاً من طبيعة كل من الطرفين . وربما تعكس الجوقة طبيعة المواجهة بين الشخصيات : بين إسمينى وأنتيجونى ، وبين الحارس وكريون ، وبين كريون وأنتيجونى ، وبين هايمون وكريون ، أو بين كريون وتيريزياس . وقد كان من الممكن أن يحدث هذا بتقسيم الجوقة إلى نصفين ، أو مواجهة كل متحدث على حدة بموقف جمعى منها . وربما عبرت الجوقة عن أسلوب الجدل بين الشخصيات ، أو عبرت عن موقفها من الأحداث الرئيسية عن طريق الأداء الجسدى ، أو الإيماءة أو القناع . لكن ما يصعب تصديقه هو أن الجوقة وقفت هناك

ساكنة تراقب ما يحدث في سلبية . إن مشاهدة تدريبات الجوقة في المسرح تثبت نتيجة مثيرة مؤداها أن حركتها تثير انتباه المشاهد ولا تشتته ، وكلما كان مكان المشاهد بعيداً كلما كان التأثير عليه أقوى . إن حديث الرسول إلى جوقة مرنة فى أحد مسرحيات أيسخيلوس يبدو موروثًا من المنهج الدرامى للشاعر هوميروس . كما لاتوجد تقريباً مسرحية لسوفوكليس أو يوربيديس تخلو من حديث واحد من الرسل حتى تلك المسرحيات التى تحتوى على حديث وصفى طويل واحد على الأقل يربط الحدث بما يجرى خارج خشبة المسرح . وربما كان السبب هو أن الجوقة التى ظهرت متأخرة قد ورثت وظيفة الجوقة عند ايسخيلوس ، وقدمت مثيراً مرئيًا خلال لحظات الوصف .

إن مسرح سوفوكليس أقل ثراء فى عناصره المرئية من مسرح ايسخيلوس ، فرسم الشخصيات بدقة يتطلب عناية أكبر بالكلمة المنطوقة ، لكن العلاقة بين الكلمة والصورة المسرحية عنده قد تتعرض للتقييم غير المناسب . إن اللحظات الدرامية القوية لابد وأن تحتوى على أدوات تنتمى إلى ذخيرة خشبة المسرح عند أى كاتب درامى ، وقد استطاع أيسخيلوس استغلال الكثير من هذه الحيل : الشخصية التى تظهر غير ما تبطن ، والكلمات التى تدل على معنى معين فيما يفهمها المتفرجون بمعنى آخر ، وتصعيد لحظات التشويق ، والمفاجأة ، والمفارقة ، وانعكاس التوقعات ، ولحظات التعرف ، وسيماء الحزن ، والمواجهات المثيرة .

وهناك العديد من هذه اللحظات فى **أنتيجونى** ، مثل لحظة استسلام كريون لنصيحة الجوقة بعد رفضه الاستماع إلى أنتيجونى وإلى ابنة هايمون ، وإلى العرَّاف المبجل تيريزياس . والانعكاس قد لايكون مفهومًا دون أن يكون رد فعل كريون مرئيًا خلال حديث تيريزياس المكون من ٢٧ سطراً والذى يهدد فيه كريون بالدنس وبموت ابنه . وحديث تيريزياس رد على اتهام كريون له بفساد العرَّافين . لكن بعد هذا المشهد لايتطلب الأمر من الجوقة غير ثلاثة أسطر غير حاسمة حتى ينهار تصميم كريون . وهذا كله يبدو منطقيًا من الناحية السيكلوجية طالما يمكن رؤية تأثير حديث تيريزياس كما أراد له سوفوكليس أن يؤثر.كما أن هذا الحديث يعلق بسخرية على سطور مبكرة

قالها كريون ، وهى سطور قد تؤدى إلى فقدان أى تعاطف قد يسبغه المتفرج الأثينى عليه :

كريون : ألم يتم اتهامها بمخالفة القانون ؟

هايمون : إن طيبة كلها تنكر ذلك .

كريون : وهل تخبرنى تلك المدنية بما أفعل ؟

هايمون : ألا ترى بنفسك إنك تبدو ساذجًا ؟

كريون : هل أحكم هذه الأرض لصالح الأخرين أم لصالحى ؟

هايمون : إن مدينة تحكم لصالح رجل واحد لاتكون مدّينة . (٧٣٢ - ٧٣٧) .

هناك لحظتان دراميتان فى المسرحية تمثلان اتساق سوفوكليس فى الربط بين اللحظة الدرامية المكثفة والمؤثرات المرئية . اللحظة الأولى تحدث خلال المقابلة الثانية والأخيرة بين أنتيجونى وإسمينى . وتلك اللحظة هي أول مثل على مشاهد سوفوكليس الثلاثية الأطراف . فإسمينى رفضت مبدئيًا أن تساعد فى دفن بولونيكيس . وحين يتم القبض على أنتيجونى فإن كريون يتهم كلا الأختين ، ثم تعترف إسميني فورًا رغم أن تواجدها فى القصر ينفى إمكانية مشاركتها فى الفعل . أما رد فعل أنتيجونى فيتميز بدرجة من الكبرياء المجروح . وهكذا يجد كريون نفسه بين أختين تتقاتلان كما يجب أن تتقاتل الأختان الوحيدتان لتحمل مسئولية فعل يعد جريمة كبرى وفق ما أعلنه . وليس مثيرًا للدهشة أن ينهى هو الحوار بقوله : " أعتقد أن هاتين المخلوقتين مجنونتان" ، وتلك أقرب لحظة إلى الكوميديا فى تراچيديات سوفوكليس .

كما أن آخر لحظات ظهور كريون فى المسرحية تعد فى غاية القوة . فهو الإنسان الذى حاول جاهدًا بكل الطرق إرساء العقل بعد الاضطراب الذى تسبب فيه آل أوديب ، لكنه ينتمى مثلهم تمامًا إلى سلالة لابديكوس . وبعد ٥٨٠ سطرًا فقط تترك إسمينى خشبة المسرح دون عودة ، وأنتيجونى تخرج لتلاقى حتفها بعد السطر ٩٤٣ ، ثم يعاد هايمون جثة هامدة إلى خشبة المسرح ، لتنضم إليه بعد قليل جثة أمه التى قتلت نفسها بعد أن سمعت الأخبار .

إن مبررات ما يحدث تعد مبررات مسرحية قوية ، فبرغم كل الأسباب التى تبرر تسمية المسرحية بإسم أنتيجونى فإن أقرب أقرباء كريون هم الذين يموتون ، وهم يموتون بسبب حماقته رغم أن خطأه يعتبر خطأ إنسانيًا . فاللعنة المنصبة على بيت أوديب شىء لايستطيع لايوس أو جوكاستا أو أوديب أو أبنائه أن يهربوا منه . فبخلاف "القدر" الكونى ، هناك قدر شخصى يصنعه كل إنسان بنفسه . والرجل المتعنت ، الفخور والمتفرد ، الذى يبقى على خشبة المسرح خلال الأناشيد الكورالية وخلال مرثية أنتيجونى هو نفس الرجل الذى لا تهزمه إلا طبيعته الذاتية المتصلبة . وفى النهاية يتم نسيان كل شىء حتى أنتيجونى ذاتها إلا ذلك الرجل الذى يكابد موت زوجته وابنه الوحيد .

لايمكن تحديد تاريخ مسرحية **أجاكس** بدقة لكنها تصنف باعتبارها من مسرحيات سوفوكليس المبكرة . وتعالج حبكتها قصة جنون وانتحار بطلها بعد هزيمته فى التنافس على الاستيلاء على أسلحة أخيل . وتبدأ المسرحية بالإلهة أثينا تخبر المنتصر أوديسيوس كيف منعت قتل الإغريق فى خيامهم وتلك البداية لاتشبه أي بداية فى مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا . فالشخصية الأولى التى يراها المشاهد هى الإلهة أثينا ، وتلك هى المرة الوحيدة التي يظهر فيها سوفوكليس أحد آلهة الأوليمب ، وكلماتها الأولى موجهة إلى أوديسيوس :

يا ابن لايرتيس ، لقد راقبتك وأنت تحاول أن تتفوق على أعدائك . والآن أضبطك متجسسًا على خيمة أجاكس المتطرفة بجوار السفن ، تستكشف ، وتتبع دروبه لتعرف ما إذا كان موجودًا بالداخل أم لا . (١-٧) .

لكن أوديسيوس لايستطيع أن يرى الإلهة أثينا لأنه أمام المنظر المسرحى بينما من المفترض أن تكون هى أعلاه ، وهذا الوضع يستمر طوال المشهد . وتخبر أثينا أوديسيوس أن أجاكس حاول اغتيال أجاممنون ومنيلاوس ، لكنها أصابته بالجنون فقام بذبح قطيع من الخراف والماشية معتقداً أنهم أعداءه من البشر ، وأنه يقوم فى تلك اللحظة بذبح المزيد منهم فى خيمته . وهى تنادى أجاكس ليخرج من خيمته ، مما

يسبب فزع أوديسيوس ، ثم توبخه . يعود أجاكس إلى خيمته ، بينما تتباهى أثينا بقوة الآلهة . يرد أوديسيوس قائلا :

برغم أنه عدو فإننى أشفق عليه المصير المظلم الذى ينتظره . هكذا ، ما لم تكن هناك رحمة ... إنى أرانا بنى الإنسان القانون كالظلال ، ولاشىء أكثر من ظلال.(١٢١ - ١٢٦) .

وترد عليه أثينا بسرعة :

فليكن هذا المنظر تحذيراً لك ألا تتكلم أبداً ضد الآلهة . (١٢٧-١٢٨) .

ذلك مشهد غير اعتيادى ، لأن كتاب الدراما لا يجعلون الإحساس إلا صفة أخيرة من صفات أوديسيوس ، وأيضاً بسبب القسوة الشديدة للإلهة أثينا ، وهى برغم أى شىء الإلهة الحارسة لمدينة أثينا . لكن إعطاء المزايا الإنسانية للشخصية البشرية وليس للإله ليس فى حد ذاته شيئًا استثنائيًا فى التراجيديا الإغريقية . فالآلهة ميالون إلى إظهار عدم الإهتمام بمشاعر الإنسان ، كما أن ذلك آخر مكان نلاقى فيه الضمير المسيحى . ومع ذلك فما زال غريباً أن تنظر الإلهة أثينا إلى ضعف الإنسان بتشف ، وهذا الوضع قد يدفع المرء إلى الاعتقاد بأن رأى الكاتب المسرحى هو أن دويلة أثينا فى حاجة إلى مزيد من التعاطف بين مواطنيها . وربما كان "اعتقاد" سوفوكليس لايعتمد على نفى أو إثبات وجود الآلهة ، خاصة الإلهة أثينا ، وإنما يعتمد على التعاطف مع بنى الإنسان الذين قد تتحول مكامن قوتهم إلى مناطق ضعف فى مواجهة "القدر" القاسى .

بعد دخول الجوقة المكونة من البحارة مباشرة ، يظهر أجاكس وسط الفوضى التى سببها ، وكما كتب جون مور فى مقدمة ترجمته للمسرحية فإن "عزل أجاكس فى خيمته وقد تلوث بالحيوانات التى عذبها وقتلها فى جنون هى أكبر من أن تكون مشهداً فريداً ، إنه صورة مخيفة تلخص الإنحدار الكامل ليس فقط لقيمة البطولة بل للقيم الإنسانية

قاطبة . إن الخطوات التى يتم بها تجسيد تلك الصورة ، وكارثة أچاكس التى عمت بعد أن استعاد قوته البطولية وعلاقاته الإنسانية هى الفعل الدرامى الحقيقى للمسرحية [1]

هذا المشهد الساكن القبيح يظل مرئياً حتى نهايته ، ربما مع نهاية المرثية الطقسية . إلى هذا الحد يصل عار أچاكس لدرجة تقلق تكميسا والجوقة على سلامته ، بل وعلى سلامة الطفل يوريساكس على الأخص . إن تكميسا تواجهه بالطفل ، وفى لحظة موثرة يعطى أچاكس الطفل درعه الضخم قبل أن يعود إلى خيمته . وهكذا تترك تكميسا ومعها الطفل عند الباب ، بينما تغنى الجوقة نشيداً كوراليًا حول سقوط البطل .

بعد نهاية النشيد يعود أچاكس وقد تغيرت حالته النفسية . إنه يبدو هادئًا ، ومتسق الفكر حين يعلن أنه سوف يذهب إلى البحر لكى يطهر نفسه . وآخر كلماته تطمئن الجوقة وتكميسا . "حين تسمعون عنى فى المرة القادمة ، برغم معاناتى الآن ، سوف أكون قد تحررت" (٦٩٢) . إن الرقصة المبتهجة التى تؤديها الجوقة المعتقدة فى شفاء أچاكس من مصيبته تؤدى إلى زيادة إدراك المشاهدين بأن ثقة أچاكس بنفسه قد تلاشت .

ذلك مثال دال على الحيلة المسرحية المعتمدة على خلق التناقض بين الصورة المسرحية المرئية وإدراك المتفرجين . إن سوفوكليس يؤكد هذه الحيلة ويبدأ فى البناء فوقها . فهنا يصل الرسول ليحذر من المشاعر المعادية لتيوسر شقيق أچاكس بين صفوف الجيش الإغريقى . كما أن هناك نبوءة أيضاً : إذا عاش أچاكس اليوم كله فسوف ينتهى كل شىء نهاية طيبة . لقد أرسل تيوسر تعليماته بأن يظل أچاكس داخل خيمته ، لكن أچاكس غادرها بالفعل . وهنا تطلب تكميسا من الجوقة أن تذهب لإعادة أچاكس ، ثم يخرج كل من على خشبة المسرح – تكميسا ، ويوريساكس ، والرسول والجوقة كلها .

(1) The Complete Greek Tragedies : Sophocles II. Ajax, Trans. J.Moore, Chicago, Chicago University Press, 1957, p.3.

لا تعد تلك بالضرورة المرة الأولى فى التراچيديا الإغريقية التى تترك فيها الجوقة خشبة المسرح فى منتصف الفعل الدرامى . فربما حدث هذا فى مسرحية أيسخيلوس **الصافحات** ومسرحية يوربيديس **الكستيس** . وكما يحدث فى **الصافحات** فإن المنظر يتغير ، وهو يتغير هنا إلى شاطىء البحر الذى كان من الممكن تقديمه بسهولة عن طريق تغيير رمزى . لكن أچاكس يعود للظهور وحيداً ، وقد تحمل عبء تقديم الحدث الدرامى كاملا وحده .

يعد أچاكس عدته بقصد وعناية لتنفيذ انتحاره خلال حديث يتعدى الخمسين سطراً . وقد استخدم سوفوكليس حالة الهدوء الناشىء بعد اتخاذ قرار نهائى فى مسرحيات عدة ، وغالبًا ما يستهدف سوفوكليس من هذا زيادة وعى المتفرج بمشاهد الذروة الدرامية . يسقط أچاكس على سيفه ، والمتفرجون الأثينيون الذين تعودوا على أن تكون الجوقة شاهداً مستديماً على الأحداث الكبرى يكونون هذه المرة هم الشهود ، وليست هناك صورة مسرحية أكثر قوة من صورة اليأس التام .

تصل الجوقة ، وربما تكون قد انقسمت إلى مجموعات ، من أحد الممرين الضيقين ، باحثة عن زعيمها ، لكن تكميسا هى التى تكتشف الجثة وتخبر الجوقة بموت أچاكس.

من بين جميع الدلائل القائلة بأن الجوقة كانت مشاركة فى الفعل الدرامى وليست مجرد مشاهد يتم التخلص منه حين لايتكلم لايوجد دليل أقوى من الاحتياج الذى أحسه سوفوكليس بضرورة إبعاد الجوقة لحظة انتحار أچاكس . فقد كان من السهل على أچاكس أن يقتل نفسه داخل خيمته خلال نشيد كورالى وأن يتم تقديم جثته على منصة متحركة ، مثلما حدث مع الحيوانات التى تم قتلها . لكن سوفوكليس يريد أن يظل هذا الموت مثبتًا فى عقول المشاهدين خلال مشاهد المسرحية الباقية . ولهذا يظل الجسد مرئيًا كموضوع لمشاحنة بين تيوسر ومنيلاوس ، حتى يتم إخراجه فى موكب فى نهاية المسرحية . إن وجود أچاكس المادى ، حتى لو كان ميتًا ، يظل عنصراً حاكمًا فى المسرحية لدرجة لم تحظ بها بقايا بولونيكيس فى مسرحية **أنتيجونى** . ففى هذا الإنسان الميت يركز سوفوكليس موضوع مسرحيته .

ينجح أوديسيوس فى النهاية فى إقناع أجاممنون بدفن جثة أجاكس . وأوديسيوس لم يظهر منذ المشهد الافتتاحى ، لكن دفاعه عن أجاكس يظهر بوضوح سبب افتتاحه المسرحية مع الإلهة أثينا "غير المرئية" . وعادة ما كان يتم رسم شخصية أوديسيوس فى الأدب الإغريقى باعتباره ماكراً ومخاتلا ، أو رجلا يبحث أكثر عما يناسبه . ولكن لأنه تحدث إلى الإلهة أثينا ، التى لم يرها وإن شهد على لا إنسانيتها ، فإنه يكون فى وضع يسمح له بنفى مسئولية أجاكس عن أفعاله . إن أثينا ذاتها تصبح كناية عن بلوى العقل ، بينما يتحول أوديسيوس ، أكثر الأبطال تقديراً لحساسيات العقل البشرى، إلى المعتذر عن جنون أجاكس المؤقت . إنها وسيلة ماهرة تخلق التضاد بين المرئى وغير المرئى ، وهى وسيلة سيقوم يوربيديس بتطويرها فى مسرحيات مثل **هيبوليتوس** ، **وعابدات باخوس** .

كثيراً ما يتم التقليل من شأن مسرحية **نساء تراخيس** ربما لأنها تعانى من نفس مشكلة التجسيد على خشبة المسرح مثل **أجاكس** . إن ديانيرا زوجة هرقل تترك المشهد وتقتل نفسها بعد ثلثى المسرحية رغم أنها شخصية رئيسية فيها . والجزء الباقى من المسرحية يركز معظمه على هرقل المتألم الذى ينوى فى الرداء المسموم الذى أرسلته إليه ديانيرا على أمل استعادة حبه . وفى مسرحية **أنتيجونى** تغادر شخصية العنوان المشهد قبل حل القضية الرئيسية لكنها لاتفقد أهميتها كشخصية درامية لذلك السبب، شأنها فى ذلك شأن ديانيرا وأجاكس . والحقيقة أن قوة التحمل فى شخصية ديانيرا تجعل ورطتها مثيرة للشفقة مثل باقى أبطال سوفوكليس .

تبدأ المسرحية وديانيرا ترثى حالها لغياب زوجها الدائم بينما هى مضطرة للعيش بين أناس لاتحبهم . وما لم يكن الأمر متعلقًا بالمخاوف التى تمزقها ، فإن حديثها الإفتتاحى ربما كان يحمل بعض الشبه بالافتتاحية الكوميدية لمسرحية يوربيديس **هيلينى** . لكن براءة ديانيرا أكثر حساسية من السذاجة المحببة لهيلينى يوربيديس . فحين تدعو ابنها هيلوس للبحث عن أبيه ، فإن هيلوس يكون على علم بمكانه وسبب تواجده فيه : "تقول الشائعة أنه خلال العام الماضى قد أصبح عبداً لإمرأة من ليديا"(٦٩-٧٠) .

لقد تلقت ديانيرا نبوءة تقول أن هرقل سوف يلقى حتفه فى إيوبويا حيث يوجد الآن حسبما يقول هيلوس ، أو أنه سوف يعيش فى سلام حتى يبلغ أرذل العمر . وحين يسمع هيلوس ذلك يوافق على أن يذهب للبحث عن أبيه . والجوقة تتعاطف مع ديانيرا وتشجعها لكى تتحدث عن حبها فتقص قصتها المأساوية المعبرة عن رقتها المتناهية فى عالم من البربرية الدائمة .

وربما تكون البراءة سمة ديانيرا ، لكنها ليست غبية ، فحين يصل الرسول حاملا أنباء عودة هرقل إلى الأبد تراودها الشكوك فى أن المبعوث ليكاس لم يصل بشخصه بعد . وحين يظهر ليكاس فإنه يكون مصحوبًا بمجموعة من النسوة الأسرى ، وهو يخبر ديانيرا أن هرقل سوف يعود بمجرد تحقيق عهد قطعه على نفسه فى البلد الذى تنتمى إليه هؤلاء النسوة :

ديانيرا : بحق الآلهة من هؤلاء؟ إلى من ينتمين ؟ إنهن جديرات بالشفقة إلا إذا كنت مخدوعة فى حالتهن الراهنة .

ليكاس : حين هزم يوريتوس فقد اختار هؤلاء لنفسه ، وللآلهة .

ديانيرا : أمن أجل الاستيلاء على تلك المدينة غاب كل هذه الأيام ؟

ليكاس : لا . لقد قضى معظم الوقت فى ليديا ، وفقًا لمقولته ، عبداً لا يملك من أمر نفسه شيئًا . وليس هناك من سبب يدعوك للإحساس بالعار يا سيدتى ما دام زيوس هو الذى دبر ذلك . لقد كان عبداً لـ "أومفال" الملكة البربرية لعام كامل ، كما يعترف هو بنفسه (٢٤٢-٢٥٣) .

إن رواية ليكاس غير الحاسمة تخفى وراءها حجبه لبعض الحقائق وما لم تعرف ديانيرا الحقيقة فإن المتفرجين لن يعرفوها ، وهذا وضع غير اعتيادى فى التراچيديا الإغريقية . وبرغم أن ليكاس يخدع ديانيرا إلاّ أنها تصدقه بسبب تشوشها بالعطف على واحدة من الأسرى على وجه الخصوص :

. مسكينة أيتها الفتاة ، من تكونين ؟ أغير متزوجة ؟ ربما كنت أمًا ؟ إن مظهرك يدل على أنك غير محنكة ، وإن كنت نبيلة المولد . من هى ياليكاس ؟ من أبواها؟

أخبرنى . إنى أشفق عليها أكثر من أى منهن لأنها الوحيدة التى تبدو على وعى بموقفها (٣٠٧ - ٣١٣) .

يتهرب ليكاس ولا يقول إلا أن الفتاة رفضت أن تتكلم منذ أن انتزعت من بيتها . وبينما يقود الأسيرات خارجاً فإن الرسول الأصلى الذى كان يستمع إلى الحوار الدائر يأخذ ديانيرا جانباً ويخبرها أن ليكاس يكذب :

لقد سمعته يقول ، والشهود كانوا عديدين ، أن تلك الفتاة كانت السبب فى أن زوجك حط من قدر يوريتوس وأعلى قدر أويخاليا . لكن حب الآلهة وحدها كان دافعه، ولا شأن لنساء ليديا أو الملكة أومفال بذلك . (٣٥١-٣٥٦) .

إن "عبودية عام لملكة أجنبية" كان كافياً لإثارة مخاوف ديانيرا ، لكن ما قيل الآن أسوأ ، خاصة حين يبوح الرسول بأن الفتاة هى إيول ابنة يوريتوس التى أحضرت ، ككاسندرا ، لتعيش مع هرقل. تستدعى ديانيرا ليكاس بسرعة ، وفى مشهد ثلاثى محبوك ينفجر ليكاس موضحاً الفارق بين الحقائق والأقاويل . إن الرسول هو الذى يتحدى ليكاس معظم الوقت ، لكن ديانيرا تظل مركز الاهتمام . إن الحقيقة المؤلمة تظهر رويداً رويداً ، لكن ديانيرا والمتفرجين يعرفون حقيقة ما يحدث .

وحين تنطق ديانيرا أخيراً فإنها تعترف ، ببساطة نبيلة ، بأن تلك ليست المرة الأولى التى يحب فيها هرقل إمرأة أخرى . ثم يعترف ليكاس فى خزى بحقيقة ما حدث ، ويعتذر عن الأكاذيب التى نسجها بنفسه وليس بناء على طلب هرقل .

هذه المرأة الصامدة الجليلة ، الصامتة أثناء تشاحن الرجال ، تظهر حباً رومانسياً غير اعتيادى فى التراجيديا الإغريقية . ففى هذه المسرحية لايوجد لدينا كليتمنسترا أو ميديا اللتان تتسبب عواطفهما المدمرة فى ردود أفعال دموية ، لكننا أمام امرأة رقيقة الطبع لاتظهر من عواطفها إلا الحب والتعاطف . وكل ما تريده هو أن تستعيد حب زوجها ، واكتساب المظهر الفاتن عن طريق نيسوس تبدو الطريقة المثلى لتحقيق ذلك .

وبينما تعطى ليكاس الرداء المشّرب بدماء القنطورس * لكى يحمله إلى هرقل يكون الصراع الكلى بين العواطف المتناقضة ، بين الحب والكراهية قد تجسد فى هذا الزى المسرحى .

يخرج ليكاس حاملا الرداء الذى سيعيد الحب الضائع ، إلا أن ديانيرا تكتشف أن التركيبة التى أضيفت إلى الصوف قد أذابته ففى عالم الرجال العنيف هذا لايمكن للبراءة إلا أن تكون مدمرة ، ووصول هيلوس يؤكد مخاوف ديانيرا الشديدة . هنا يكون صنع القرارات المهمة أمام أعين المتفرجين ولكن أثناء حديث إحدى الشخصيات (وهو نفس ماحدث فى مسرحية **أنتيجونى** حين غير كريون رأيه وحين تقرر يوريدس أن تقتل نفسها) تحتل ديانيرا مركز الاهتمام شأن هيلوس الذى يقص بالتفصيل ما حدث حين ارتدى هرقل الرداء . وفى السطور الأخيرة ينقلب هيلوس ضد أمه :

> هذه المؤامرة التى دبرتها ضد أبى قد أثمرت . فلتجعلك العدالة وإلهات العذاب تدفعين الثمن . إنى أدعو أن يحدث هذا ، إذا كان ذلك هو الحق ، ويجب أن يكون هو الحق ، لأن الحق هو ما تجاوزتيه حين حطمت أفضل الرجال الذين لن ترى له مثيلا أبداً.(٨٠٦-٨١٢) .

لاترد ديانيرا ، شأن أى مرأة مذنبة ، وبدلا من ذلك فإن الجوقة هى التى تقدم الفعل المسرحى : " لماذا تهربين فى صمت ؟ ألا تعلمين أن الصمت يقوى من حجة من يتهمك؟" ، وهذا القول يهدد موقف الجوقة كأصدقاء متعاطفين .

وكما تقرر المربية فيما بعد ، فإن ديانيرا انتقلت من غرفة إلى غرفة ، تتحسس الأشياء الأليفة المتناثرة ، ثم قامت بترتيب سرير زوجها قبل أن تسقط قتيله على السيف . والدراما الإغريقية كلها لاتقدم لحظة شبيهة بهذه اللحظة المؤثرة للزوجة المحبة.

* القنطورس كائن خرافى نصفه رجل ونصفه حصان . **(المترجم)**

يقدم وصول هرقل وقد التصق الرداء المسمم بجسده الجزء الأخير من المسرحية ، وفيه يخبر هيلوس ، وقد عرف الآن بظلم اتهاماته لأمه ، أبيه المحتضر هرقل عن نوايا أمه الحسنة . ثم يرتب هرقل مراسم دفنه ، بعد أن استسلم للأمر الواقع . هذا الجزء الطويل فى القراءة يعتمد مثل الأجزاء الأخرى على صورة مرئية . إن الرداء ، أو "الشرك الذى نسجته إلهات العذاب" كما يصفه هرقل فى عبارة شبيهة بوصف الرداء الذى ألقى على أجاممنون ، ينوب متفاعلا مع جلد هرقل . وبرغم أنه مقدم ، بل وتم تسلمه ، كدليل على الحب ، إلا أن الرداء يلتصق بالبطل ولن يتركه إلا بعد أن يقضى عليه . وبمجرد أن تترك ديانيرا المشهد فإن الرداء يظل هناك ليذكر المشاهدين بالحب الذى قضى على بطل لم يستطع أعداءه القضاء عليه .

لايوجد هناك تاريخ محدد لمسرحية **نساء تراخيس** إلا أنه من المتفق عليه أنها تنتمى إلى أعمال سوفوكليس المتأخرة . ومن المحتمل أن تكون مسرحية **أوديب ملكًا** قد سبقت **نساء تراخيس** ، ولكن برغم أن الفارق بين **أوديب ملكًا** و **أوديب فى كولونوس** يبلغ عشرين عامًا إلا أنه من المناسب النظر إليهما مترادفين . بهذا تبقى لدينا مسرحية **الكترا** ، لتى تعود على الأرجح إلى ما قبل مسرحية يوربيديس عنها عام ٤١٣ ق.م.، ثم **فيلوكتيتيس** التى يعود تاريخها إلى عام ٤٠٩ ق.م.

تغطى معالجة سوفوكليس لقصة إلكترا الجزء الأوسط من ثلاثية أيسخيلوس **الأورستية** ، شأنها فى ذلك شأن مسرحية يوربيديس . لكن معالجة سوفوكليس تنسب إليه فقط لأنه أسس معالجته للأسطورة على حادث درامى وحيد . فبينما يكون قتل أيجستوس سابقًا لمقتل كليتمنسترا فى مسرحية أيسخيلوس **حاملات القرابين** ومسرحيه يوربيديس **الكترا** فإن سوفوكليس يجعل قتل أيجستوس ذروة مسرحيته . هذا الفارق يظهر مع بداية أحداث المسرحية حين يصل أوريست يصحبه المربى العجوز الذى أنقذه وهو طفل . ولايوجد هنا بيلاديس ، كما أن أوريست والكترا لا يتقابلان إلا فى الثلث الأخير من المسرحية . وبدلا من ذلك فإن سوفوكليس يقدم مستوى من الصراع الأخلاقى يضارع ما يحدث فى **أنتيجونى** ، مجسداً فى شخصية الأخت

كريزوتميس التى تشابه وظيفتها وظيفة إسمينى . ووسيلة إبراز عزلة الكترا بعيداً عن الأسرة والأصدقاء هى إبقاءها على المسرح ، مثل كريون ، من اللحظة التى تظهر فيها أول مرة ، إلا أن تفرد سوفوكليس يظهر من خلال مؤثر رائع .

لأن كليتمنسترا تقتل أولا ، ودون ضجيج ، فإن قضية قتل الأم وما يترتب عليه من مشاعر أخلاقية بالذنب تحتل أهمية دنيا ، على عكس ما يحدث عند أيسخيلوس ويوربيديس . وبدلا من ذلك يقدم سوفوكليس مسرحية عن الثأر ، تحتوى خاتمتها على أقوى اللحظات المسرحية فى تاريخ التراجيديا الإغريقية . يكون أيجستوس غائبًا عن القصر حين يصل أوريست حاملا جرة يدعى أن بها رماده . لكن الأنباء تصل إلى أيجستوس بأن أوريست قد قتل ، وأن جثته قد أعيدت إلى وطنه ، فقط . ثم يقوم أوريست بقتل كليتمنسترا دون ضجة ثم يستعد لقتل أيجستوس . ورغم أن أيجستوس كان يهيئ نفسه للنظر المتشفى إلى ابن زوجته ، إلا أن ما يقدم له هو شخص مغطى بملاءة . وهو يطلب من أورست أن يرفع الغطاء لكن أوريست يقول أن ايجستوس هو الذى يجب أن يرفعها . يوافق أيجستوس ثم يتوقف لحظة ثم يسأل عن كليتمنسترا . يخبره أوريست أنها قريبة منهما ، ثم يرفع أيجستوس الغطاء ليكتشف جثة زوجته بدلا من جثة عدوه . ورغم أن هذه المواجهة لا تسهم فى تطوير المؤامرة ، إلا أن هذا المنظر ذاته هو ما يبقى فى الذهن وما يبعد المشاهد عن التفكير فى موضوع قتل الأم غير المريح ، وهو الموضوع الذى لا يفضل سوفوكليس معالجته .

إن القول بأن سوفوكليس يقود متفرجه فى طرق جانبية تبعده عن ملاحظة جانب من موضوعه فشل في تطويره تطويراً كاملاً لا يعنى تقديم اعتذار عن بنائه الدرامى الضعيف لقد كان سوفوكليس ماهراً فى اصطحاب متفرجه عبر طرق لايتجاوزها . إن الجدال بين الكترا وكريزوتميس بشأن أسلوب مواجهة أمهما يضارع نظيره فى **أنتيجونى** بين أنتيجونى وأختها حول دفن بولينيكيس ، لكنه ليس مجرد نسخة منه . إن **الكترا** مسرحية مكتملة فى ذاتها . كما أن نهايتها سعيدة . صحيح أن كريزوتميس موظفة دراميا لكى تقدم وجهة نظر مضادة للطريقة التى تتصرف بها أختها ، شأن

وظيفة إسمينى فى **أنتيجونى** ، إلا أن كريزوتميس تقوم بوظيفة أكثر أهمية فى عزل الكترا إلى أن يقوم أوريست بالإفصاح عن شخصيته . وبرغم أن ملابسات المسرحية تسم فعل القتل بأنه فعل صحيح أخلاقيًا ، فإن المعاناة التى عانتها ألكترا تجعلها شبيهة بأمها . هذا المشهد الثلاثى الذى يثير فيه المربى بقصته الزائفة عن سباق العربات ردود فعل متباينة فى أم وأخت الرجل "الميت" يعد نموذجًا لاستخدام هذه الوسيلة الدرامية وهذه الوسيلة تعد فى ذاتها مبرراً لمد تأثير الحديث الوصفى إلى نطاق أبعد من المتطلبات المباشرة وهى إقناع كليتمنسترا بأن أوريست قد قتل .

إن سوفوكليس ماهر فى "التركيز" على فعل أو شىء صغير يحتوى على لب الفعل الدرامى للمسرحية ككل . ويعد مشهد "الجرة" الذى يقدم فيه أوريست دليلا على "موته" نموذجًا دالاً على استخدام سوفوكليس لأداة مادية تتركز حولها العواطف . وحين يدخل أوريست إلى المشهد ، يعد حديث المربى الطويل عن موت أوريست المفترض ، فإنه يحضر معه هذه الجرة ، بناء على اتفاق بينه وبين المربى . والكترا لاتشك لحظة أن بقايا أخيها داخل الجرة ، لكن هذا يضع أوريست فى معضلة . فهو لايود فى هذه المرحلة أن يكشف عن نفسه حتى لأخته ، لكن تصميمه يلين أولا حين يستمع إلى رثائها الموجه إلى "رماده" ، ثم حين يلاحظ تدريجيًا مظهرها ومدى معاناتها الجسدية والعقلية بسبب تشبثها بذكراه .

ويعقب ذلك مقطوعة طويلة عبارة عن حوار سطر لسطر **Stichomuthia** بينهما يتركز فيه كل الحزن والأمل على هذه الجرة التى تعنى شيئًا مختلفًا لكل منهما . إنهما ينقلانها من يد إلى يد ، وأوريست لايريد أن يكون قاسى الفؤاد لدرجة أن يتركها تعيسة ، ولذلك فإنه يقودها برفق إلى إدراك أن هذه الجرة ، التى تمثل لها موت الأمل، تعنى العكس فى الحقيقة . وعن طريق هذه الجرة يتوحد الاثنان ، برغم أن المؤامرة ضد أيجستوس وكليتمنسترا لم تكتمل أركانها بعد . إن سعادتهما تتعدى حدودهما لدرجة أن المربى يضطر للخروج مندفعًا من القصر لكى يحذرهما من أن يسمعهما أحداً .

تقدم **فيلوكتيتيس** مشهداً مشابهاً يستخدم فيه سوفوكليس "العدسة المقربة" للتركيز على أداة وحيدة فى لحظة الكارثة . ومسرحية **فيلوكتيتيس** ، التى كانت جزءاً من ثلاثية فائزة فى مهرجان ديونيزيا الكبير لعام ٤٠٩ ق.م . تثير ردود فعل متباينة اليوم . فليس من السهل خلق التعاطف مع بطل معزول فى جزيرة جرداء لمجرد أن قدميه تنضح منهما رائحة كريهة . والمشكله ليست فى أنه لايسمح لنا بنسيان معاناة فيلوكتيتيس الدائمة ، ولكن لأن سوفوكليس (فى لحظة تبدو كالمحاكاة الساخرة لو كان يوربيديس هو مبدعها) يقدم شخصية نيوبتوليموس لكى يكتشف ضمادات فيلوكتيتيس وقد نشرت لتجف .

وبرغم ذلك كله فإن هدف المسرحية له وقع معاصر ، كما أن واقعية اللغة والتجسيد المسرحى تظهر سوفوكليس وقد تأثر بمنهج يوربيديس . والمشهد الافتتاحى للمسرحية يؤكد الطبيعة المسرحية لمكان أحداثها . فأوديسيوس ونيوبتوليموس يدخلان ، من الممرين الجانبين كما هو مفترض :

أوديسيوس : نيوبتوليموس يا ابن أخيل ، هذا هو شاطىء جزيرة ليمنوس التى لم يطأها أو يقطنها إنسان . (١-٣)

ثم يطلب أوديسيوس من نيوبتوليموس أن يبحث عن كهف بمدخلين وبئر :

نيوبتوليموس : سيد أوديسيوس ، كان هذا بحثًا قصيراً . أعتقد أننى أرى الكهف الذى تعنى .

أوديسيوس : أعلى أم أسفل ؟ أنا لا أراه .

نيوبتوليموس : هناك فى الأعلى ، لكن ليس هناك صوت أو وقع أقدام .

أوديسيوس : انظر ما إذا كان نائماً .

نيوبتوليموس : أرى أن مكان إقامته فارغ .

أوديسيوس : هل هناك أي شىء من متطلبات الحياة ؟

نيوبتوليموس : بعض الأوراق ، مفروشة كسرير .

أوديســيـوس : ولا شىء آخر ، لا أثر آخر للحياة ؟

نيوبتوليموس : كوب خشبى مصنوع يدويًا صنعة فقيرة ، وبعض الحطب .

أوديســيـوس : يا لها من كنوز ثمينة ! (٢٦ - ٣٧) .

لكن ما رآه المشاهدون كمكان لأحداث هذه المسرحية كان شيئًا مختلفًا بالطبع ، وليس هناك من سبب يجعلنا نعتقد أن هذا المكان كان مبنيًا بالمخالفة لتقاليد تجسيد المكان لمسرحيات أخرى من نفس الفترة . صحيح أن أوديسيوس ونيوبتوليموس يعانيان الألم وهما يشيران إلى انعزال وبدائية الكهف لكن وصفهما كان سيبدو تزيدًا لو تم تقديم المشهد بشكل واقعى للمتفرج . ولو كان قد تم استخدام المنظر **Skene** الاعتيادى ، ربما مع منظر جانبى إضافى **Paraskenia** للمدخلين بدلا من الباب المركزى ، فهذا يعنى أنه كان من السهل تحديد المنظر عن طريق رموز مرسومة على لوحات ، مع استخدام الحوار للتعبير عن الجزئيات التفصيلية . إن السرير والكوب والحطب كلها داخل الكهف . وإن كانت الملابس الممزقة التى يشير إليها نيوبتوليموس فيما بعد قد تظهر للعيان . ولكن أن يظل حبل غسيل فيلوكتيتيس ملمحًا دائمًا فى مكان أحداث مسرحية لسوفوكليس فأمر غير متسق فى أفضل الأقوال ، لكن سوفوكليس عادة ما يستخدم المؤثرات المادية بعناية . وربما كان هدف سوفوكليس هنا هو تذكير المشاهد دائمًا بمرض فيلوكتيتيس ، مثلما أن وجود القوس يذكر بقيمة فيلوكتيتيس بالنسبة لأوديسيوس .

كميراث من هرقل فإن لهذا القوس غرض درامى مزدوج : فهو السلاح الذى يجب أن يسرقه أوديسيوس إذا ما كان لطروادة أن تنهزم ، لكنه سلاح قد يستخدمه فيلوكتيتيس ضده إذا ما تعرف عليه . لكن القوس لايكون موجودًا حين يبحث عنه أوديسيوس ونيوبتوليموس فى الكهف فى البداية . وفيلوكتيتيس لايذهب إلى أى مكان دونه ، ومن اللحظة التى يظهر فيها على المسرح فإن نيوبتوليموس يوجه كل طاقته للاستحواذ على هذا السلاح الحيوى . ويستطيع نيوبتوليموس أن يخدع فيلوكتيتيس ويكسب ثقته لدرجة أنه يسأله أن يرى القوس . يرد فيلوكتيتيس قائلا أنه ربما يتوزع

بين انتمائه القديم والجديد ، مما يزعزع ثقة نيوبتوليموس . وكما أشار أوليفر تابلين ، فإن ذلك يعطى للقوس أهمية أخلاقية [1] . وأكثر من هذا فإن القوس، شأن جرة أوريست فى **ألكترا** ، يظهر كيفية تموضع صراع المسرحية وقضاياها فى قطعة تخص خشبة المسرح وشخص يخاطبها . ذلك هو عالم خشبة المسرح الذى استغله صموئيل بيكيت استغلالا كاملا في مسرحنا المعاصر ، كما أن كل كتاب الدراما الكبار لم يتجاهلوه .

تشارك جوقة البحارة فى الخديعة التى خطط لها أوديسيوس ، وهم شهود على المناورة كلها ، وحين يقبل نيوبتوليموس دعوة فيلوكتيتيس لدخول الكهف فإنهم يعبرون فى أنشودة كورالية عن تعاطف نيوبتوليموس تجاه فيلوكتيتيس الكسيح ، ذلك التعاطف الذى لايستطيع له دفعًا . وحين يخرج الاثنان من الكهف تسنح فرصة أخرى أمام نيوبتوليموس لكى يفر بالقوس . فحين تنتاب فيلوكتيتيس نوبة ألم ، فإنه يسلم القوس لهذا الشاب للسهر عليه ثم يصاب بالإغماء . وحين يفيق ، يرفض نيوبتوليموس إعادة القوس له ، بل ويعترف بالحقيقة . وحقيقة نيوبتوليموس أنه رجل أمين ، لكن ضميره فى ذلك الموقف يكون فى حيرة لدرجة أن فيلوكتيتيس يكون قد أقنعه تقريبًا بإعادة القوس فى حين يعود أوديسيوس فى نفس التوقيت . فى المشهد التالى نرى نيوبتوليموس حاملا القوس ، لكن الجدل يدور بين فيلوكتيتيس وأوديسيوس فقط . وهكذا فإن الفعل الدرامى يتطور عن طريق الجوقة المكونة من بحارة نيوبتوليموس الذين يوضحون تغير انتماءاته ، بينما يحدد القوس ذاته الفعل المرئى ويسيطر على المشهد المسرحى .

إن التركيز على أداة مسرحية واحدة يوازيه على مستوى مختلف من المسرحية تنويعة أخرى على المشهد الثلاثى الأطراف . إن جدة الصدام الأول بين أوديسيوس ونيوبتوليموس وفيلوكتيتيس تنبع من تنكر أوديسيوس كتاجر . والجزء الأول من المشهد يظهر أوديسيوس وهو يتحدث إلى نيوبتوليموس بينما يدعى أنه لايرى فيلوكتيتيس ،

(2) *Greek Tragedy in Action* . London . Methuen . 1978 . p.90.

رغم أنه يحاول جاهداً أن يرفع صوته لكي يصل إلى فيلوكتيتيس . هذا المشهد يجد صداه فيما بعد فى المسرحية حين يغير نيوبتوليموس من قناعته . هنا يظهر أوديسيوس بشخصه بعد أن يكتشف فيلوكتيتيس الحقيقة ، وهكذا فإن القضايا الحقيقية للمسرحية تبدأ فى الظهور بوضوح بمجرد إسقاط كل الادعاءات . وفى النهاية يتأكد نيوبتوليموس من أن وعده بإعادة فيلوكتيتيس إلى وطنه سالمًا أكثر أهمية من التزاماته أمام الإغريق فى طروادة .

في هذا المنعطف الذى يستعد فيه أوديسيوس للرحيل بينما المسرحية تتجه إلى النهاية الخاطئة ، خاطئة من وجهة نظر الإسطورة وليس من جهة الأخلاقيات الفردية ، يصل هرقل هابطاً من الآله **ex machina** ليقنع الشخصيات بأن النتيجة يجب أن تكون مختلفة . هرقل هو المالك الأصلى للقوس ، وهو يظهر كإله فوق مستوى البشر الفانين لكي يحدد طريق المستقبل . إن هذا يعنى أن القوس الذى كان مركز اهتمام الفعل المسرحى قد تسامى إلى مستوى الأداة السماوية المساعدة ، وهكذا يخضع فيلوكتيتيس إرادته الشخصية للمجتمع ككل ثم يستسلم فى النهاية للقدر .

وكما فى حالة فيلوكتيتيس فإن "قدر" أوديب محدد فى مناطق قوة ومناطق ضعف. وأوديب حاكم طيبة مقدر عليه العذاب حتى قبل أن تبدأ المسرحية عن طريق بعض العناصر ، وأهمها طبيعته الخاصة . وبرغم أن أبوللو قد أطلق تحذيره مرتين ، مرة إلى لايوس بأن ابنه سوف يقتله ، ومرة إلى أوديب بأنه سيتزوج من أمه ويقتل أبيه ، فإن الضعف الإنسانى يتغلب على الشخصيات حين تصدق چوكاستا وأوديب أن بإمكانهما الهروب مما أعلنه "القدر" ، أو ، إذا أردت ، مما كان يعلمه أبوللو .

لقد تم رسم شخصية أوديب كرجل ذى خصال متناقضة ، وهى صفات تبرز جميعها فى عنوان المسرحية ، الذى يتم ترجمته غير دقيقة إلى **أوديب الملك Oedipus the King** أو **Oedipus Rex** . إن المصطلح الإغريقى ***Turannos*** هو مصطلح محايد كما أنه مادى أو دنيوى ، والمعنى الدقيق له لايعنى أكثر من الحاكم غير الدستورى ، لكن وقعه كان قوياً على الأذن الأثينية لأنه كان يشير إلى الأيام الأخيرة

لحكم آل بيزاستراتوس الذى انتهى عام ٥١٠ ق.م . وأوديب صاحب القوة الزمنية ، مع چوكاستا وكريون ، هو صاحب القرار ، فحين تقع الدولة فى المتاعب فإن المواطنين يلجأون إليه باعتباره حاكمهم *Turannos* ، وهو حاكم قوى لكنه حاكم رؤوف لاشك فى اهتمامه بشعبه . ومع ذلك فإنه حين يقال أن هناك لعنة حلت بطيبة ، فإن الجوقة تكون قادرة على إعطاء المصطلح معنى مغاير . تغنى الجوقة قائلة : إن "التكبر **Hubris** يضع الطاغية *Turannos* فى خطر " ، وحين يصبح الخيار قائماً بين الإله والإنسان فإنهم يوضحون انتماءهم بجلاء . والمفارقة هنا هى أن أوديب ليس حاكماً طاغية على الإطلاق ، فهو الابن الشرعى للملك السابق . لكنه يملك مميزات الحاكم الطاغية *Turannos* سواء أكانت خيراً أو شراً : إنه عنيف وقوى ، إلا أنه شكاك ضيق الأفق .

إن القول بأن مسرحية **أوديب ملكاً** هى صورة شاملة لأثينا تحت قيادة بيركليس هو قول يؤكد أن تاريخ المسرحية هو عام ٤٢٩ ق.م. ، أى قبل موت بيركليس مباشرة . فى السنوات الأولى لحرب البلوبينيز حدث وباء فى المدينة بسبب ازدحامها بالمزارعين والغرباء الباحثين عن الأمان من انتهاكات الجيش الإسبرطى . وبرغم سقوط بيركليس ضحية للوباء فإن الكثيرين كانوا يعتقدون ليس فقط فى مسئوليته عن شن الحرب بل أيضاً فى مضاعفة الصعاب الناتجة عنها .

تبدأ مسرحية **أوديب ملكاً** بصورة مدينة أصابها الطاعون ، ثم يدخل أوديب ويخاطب المواطنين .

> أبنائى ، يا آخر سلالة كادموس القديم ، لماذا تتجمعون حول هذه الأضرحة وقد تكللتم بأغصان الغار؟ (١-٣) .

هناك احتمال ضئيل بأن أوديب كان يعنى مخاطبة المتفرجين فى هذا القول ، فالأحداث هنا محددة . وبرغم أن بعض المعلقين يميلون إلى الاعتقاد بأن جمهرة من المواطنين قد دخلت فى بداية هذا المشهد ثم خرجت قبل وصول الجوقة إلا أن أكثر

التفسيرات قبولا للحرفة المسرحية المستخدمة هو أن الجوقة هى التى دخلت بإعتبارها مواطنى طيبة الذين يطلبون العون . هذا الدخول الأول ، أيا ما كانت الطريقة التى ينفذ بها ، لابد وأنه كان يمثل صورة قوية للمشاهدين . ففى العرض الذى أخرجه كارولوس كون فى موسم المسرح العالمى فى لندن عام ١٩٦٩ ، وحتى على خشبة مسرح تقليدية، استغرق الدخول الأول للجوقة ست دقائق ، وقد كانت صورة المدينة الحزينة قوية لدرجة أنها ظلت شاخصة طوال العرض . وما جعل هذا الدخول بتلك القوة هو أنه حدث فى صمت تام . ومن المؤكد أن دخول الجوقة فى صمت ليس أمراً اعتيادياً ، لكن الصمت يعد جزءاً من لغة المسرح عند سوفوكليس ، شأن أى كاتب مسرح كلاسيكى .

فى مفتتح المسرحية يمثل أوديب الأمل الوحيد فى الخلاص ، لكن المشاهد التالية تهز ثقة الجوقة فيه بسبب تكشفات الماضى التى تقوض موقفه . ولاشك أن هذا الانعكاس فى الموقف كان يجد تجسيده المادى فى العرض المسرحى ، كما أن سوفوكليس ، كما هو متوقع ، يؤكد هذا التجسيد فى مجموعة قوية من المؤثرات .

يستخدم سوفوكليس المشهد الثلاثى الأطراف ثلاث مرات ، الأولى هى الشجار العنيف بين كريون وأوديب الذى يوقفه دخول چوكاستا شقيقة الأول ، وزوجة وأم الأخر. والمناسبة الثانية تحتوى على أكثر اللحظات المرئية قوة فى المسرحية . فحين يصل الرسول من كورينثه ويخبر أوديب أن والديه المفترضين قد ماتا ، يخبره أوديب عن النبوءة التى تلقاها والتى منعته من العودة إلى كورينثه . ولتهدئة مخاوفه فإن الرسول يخبره بأنه ليس ابن ملك كورينثه بل لقيط عثر عليه على جبل كيثايرون . وكل هذا يتم الكشف عنه فى حوار مدروس مؤلم ، كما أن أهم شخصية فى المشهد لا توقف تدفق الجدل ، لكن فى لحظة معينة من المناقشة التى تهدىء مخاوف أوديب والرسول ، تصل چوكاستا إلى معرفة الحقيقة كاملة . إن چوكاستا يجب أن تكون مركز الاهتمام ، وليس أوديب أو الرسول ، فالمسرحية تصل إلى ذروتها مع تعرفها على الحقيقة ، وحين يتحول إليها الرجلان فإنها لاتستطيع إلا تحذير أوديب من الاستمرار ، ثم تدخل لتقتل نفسها .

يتبع سوفوكليس هذا المشهد بمشهد آخر ثلاثى الأطراف وفيه يضطر الراعى الذى عثر على أوديب الطفل أن يبوح بالحقيقة بوضوح حتى تظهر جلية حتى لأوديب . إن التوتر فى هذا المشهد يعتمد على موازنته بالمشهد السابق الذى يعيد إلى أوديب ثقته، التى سرعان ما تتحطم حين يعرف الحقيقة الكاملة ، كما أن الرسول سرعان ما يكتشف تورطه فى الأمر .

إن الصورة المركزية للمسرحية هى ، مرة أخرى ، صورة مرئية تظهر لأول مرة مع ظهور البصير الأعمى تيريزياس ، فهو متردد دائم على هذا المكان المأساوى . إن التضاد البدنى المباشر بين تيريزياس وأوديب واضح للعيان لكنه تضاد مثير مع ذلك . فتيريزياس عجوز وأوديب صغير ، وتيريزياس يقوده طفل بينما يضع أوديب ثقته كلها فى ذاته ، وتيريزياس أعمى البصر لكنه صحيح البصيرة بينما يعتقد أوديب أنه فائق الذكاء لأنه كان الشخص الذى هزم الهولة .

حين يكتشف أوديب حقيقة ذاته فإنه يفقأ عينيه ، فحين يعمى بصره يصبح قادراً على الفهم الكامل ، وطريقة سوفوكليس فى تجسيد المشهد الذى يعود فيه أوديب وقد أعمى نفسه تؤكد بوضوح على هذا التضاد . وربما يكون التنفيذ قد اعتمد على تغيير الممثل لقناعه قبل هذه العودة إلى المشهد الأخير ، لكن العينان ليستا ما يدل على العمى فى المسرح . فالمشاهد لايحكم على إنسان بأنه أعمى عن طريق عينيه ولكن عن طريق يديه . يعود أوديب ، القائد الواثق الذى يفخر بقوته وحكمته ، من القصر غير قادر حتى على معرفة موضع قدمه . أما تيريزياس فلديه صبيه ليقوده ، ورجاله لكى يعاونوه ، أما أوديب فلا يقف بجواره أحداً . إن أطفاله يستحضرون أمامه لكنه لايستطيع إلا أن يشعر بهم فقط . هكذا يكون أوديب فى النهاية معتمداً كلية على الآخرين ، وهكذا يكون انعكاس التوقعات قد وصل إلى منتهاه .

برغم السنوات الطويلة الفاصلة بينهما فإن **أوديب فى كولونوس** تلتقط خيوطها من حيث أنتهت **أوديب ملكًا** . وتفتتح المسرحية بدخول الرجل الأعمى أوديب تقوده إبنته انتيجونى ، التى شبت عن الطوق الآن . كما أن أوديب أيضًا قد أصبح عجوزاً لدرجة

أنه يعرف أن هذا المكان سيكون مستقره الأخير . لقد وصلا إلى كولونوس على أطراف أثينا ، والمنظر يدل على بستان ، تقدسه إلهات العذاب . ويرغم حدس أوديب بالنسبة للمكان إلا أن أحد المارة يحذره من الإستقرار فيه ثم يخرج مسرعًا طلبًا للعون حين يسأله أوديب عن مكان آمن . لكن سلام البستان سرعان ماينغصه وصول الجوقة :

ابحثوا عنه . من كان ؟ أين هو الآن ؟ أين يمكن أن يكون هذا الغريب ، هذا الرجل الشنيع ؟ فتشوا عنه ، واحضروه . لا تتركوا حجراً فى موضعه . (١١٨- ١٢٣) .

هذا الدخول الصاخب ، وليس المحسوب الخطوات كما قال النقاد فيما بعد ، يؤكد عزلة أوديب ، وقد حرم من التواصل مع البشر بسبب ماضيه . تأمر الجوقة أوديب بأن يخرج من البستان وتشير إلى حيث يجب أن يستقر ، لكن اهتمامها فى هذه اللحظة منصب على إنتهاك البستان . وحين يصرح أوديب بهويته تخاف الجوقة من أن يلوثها بمجرد وجوده هناك ، لكنها توافق على إحالة القضية إلى ثيسيوس .

فى هذا المنعطف بالضبط تصل إسمينى حاملة الأنباء بأن أوديب ، رغم ضعفه ووهنه ، سيكون له ، أو لجسده الميت على الأقل ، أهمية ، ولهذا ترغب طيبة فى عودته إليها . لقد كشفت النبوءة عن أن المكان الذى سترقد فيه عظامه فى النهاية سيكون مكانًا مباركًا ، وأن كريون لايود أن يفلت هذه الفرصة . وحين يعرض ثيسيوس الصداقة والملجأ يقبل أوديب ممتنًا ، لكن كريون الذى اختطف إسمينى ، يعارضه ولهذا فإنه يخطط لإصطحاب انتيجونى وأوديب أيضًا . هنا ، كما فى مواضع أخرى ، تبرز انعدام حيلة أوديب :

انتيجونى : يا أصدقائى ، يا أصدقائى ، اننى انتزع بعيداً .
أوديـــب : طفلتى ، أين أنت ؟
أنتيجونى : انتزع بعيداً .
أوديـــب : افردى ذراعيك .
أنتيجونى : لا أستطيع .
كـــريون : خذوها للخارج .

أوديب : آه ، ياالقلة حيلتى .

كـــــريون : لن يمكنك بعد الآن أن تتوكأ على هذين العكازين.(٨٤٣-٨٤٩).

وبرغم تدخل الجوقة فإن كريون يحاول إرغام أوديب أيضًا على الخروج ولايوقفه إلا عودة ثيسيوس الذى ينقذ أوديب ويعيد إليه ابنتيه . غير أن وصول بولينيكيس ابن أوديب يضخم من طبيعة المسرحية باعتبارها قائمة على سلسلة من الفواصل التمثيلية، لكنه وصول يؤكد على نقطتها الجوهرية وهى أن الناس ، باستثناء أثينا ، مهتمون بأوديب اهتمامًا يتفق مع مصلحتهم فيه .

هناك بعض التشابهات المثيرة هنا مع المراحل الأخيرة لبعض كتاب المسرح ، يبرز شكسبير وإبسن من بينهم . فبحث الرجل العجوز عن الهدوء وعن مأوى لعظام جسده، يحمل بين طياته رغبة ذاتية لهؤلاء الكتاب . وليس من الغريب فى رأيى الربط بين قصة إبن سوفوكليس الذى حاول الحصول على حكم قانونى باضطراب أبيه العقلى نتيجة للشيخوخة وبين انفجارات أوديب العنيفة لطرد بولينيكيس .

لكن المسرحية لايمكن أن تنتهى بتلك المرارة ، ولهذا فإن سوفوكليس يحقق التحول، بعد مغادرة بولينيكيس . وربما لاتكون تلك النهاية فى قوة وكثافة المشهد الذى ينهى به أيسخيلوس **الأورستية** ، لكن تغير سيماء أوديب له جماله الخاص : فى قلب الرعد القاصف والبرق المضىء (كما تصف الجوقة المشهد) يتعرف أوديب على إشارة تدل على اقتراب حياته من النهاية . وفى لحظة مثيرة تعتمد قوتها المسرحية كلية على رؤية المشاهدين لضعف أوديب خلال الخمسمائة سطر الأولى ، يقول أوديب هذه الكلمات :

والآن يا أطفالى اتبعونى . سوف أكون قائدكم الرائع ، تمامًا كما كنتم أنتم قادتى . تعالوا ، لكن لا تلمسونى . دعونى أعثر على القبر المقدر أن أتوارى فيه . من هذا الطريق ، من هذا الطريق . من هذا الطريق يقودنى هيرميس ، دليل الموتى . (١٥٤٣-١٥٤٨).

بخطوات واثقة ورؤيا واضحة يقود الرجل العجوز المطأطىء رأسه ابنتيه والملك خارجًا عبر الممر الجانبى ، وهذا المشهد لايضاهيه مشهد أخر فى الدراما الإغريقية فى الدلالة على الإيمان بالحكمة الإلهية . ومن المنطقى أن تفترض الجوقة أن الرجل ذاهب ليلقى حتفه :

أواه ياابن الأرض وتارتاروس ، إنى اتضرع لك لتصحبه آمنًا إلى مستقر الموتى. (١٥٧٣-١٥٧٦) .

ذلك هو تضرعهم ، لكن الرسول الذى يقص ما حدث يكشف عن شىء أكثر غموضًا . فبعد أن ودع أوديب ابنتيه استمع إلى صوت يستدعيه . نظر الرسول والابنتان بعيداً ، وحين استداروا كان أوديب قد اختفى . ثم تعود أنتيجونى وإسمينى يرثيان أبيهما رثاء مشوبًا بالارتياح لأن أبيهما وجد الراحة أخيرًا . وتنتهى المسرحية بحالة من الإثارة والتعجب مما حدث .

وأخيراً ، لو قلنا أن ايسخيلوس كان يرسم بفرشاة كبيرة ويهتم باللحظات المفاجئة المؤثرة ، فإن سوفوكليس يستخدم تقنيته الدرامية ليخلق التعاطف مع الإنسان الفرد . ونحن هنا أمام نوع من الواقعية لكن مصطلح "الواقعية" ذا معان نسبية ، وليس من السهل مقارنة واقعية سوفوكليس بالتهكمية العصرية ليوربيديس الذى يجب أن نلتفت إليه الآن .

(٧)

يوريبيديس

التراچيديات

ترك يوربيديس تسع عشرة مسرحية للأجيال التالية، وربما كان من حسن الحظ أن عددا كبيرا من مسرحياته قد وصل إلينا بالمقارنة بالاعداد القليلة التي وصلتنا من أعمال أيسخيلوس وسوفوكليس، وكل واحدة من هذه المسرحيات تصلح لأن تكون نموذجا لمنهجه الدرامى. ويمكننا القول ببساطة أن يوربيديس يستخدم تقنية المفاجأة. وفى بعض الأحيان يكون الأثر الناتج يشبه الصدمة، وفى بعضها الآخر يكون هزليا. وفى بعض الأحيان يكون النص الذى وصل إلى أيدينا مثيرا للحيرة لدرجة تتطلب التنقيح، حتي لو لم يكن هناك دليل ظاهرى على عبث بالنص. ويبدو أن الكثير من التعديلات التي أدخلت على النصوص قد حدثت قبل أن يقدم ليكورجوس Lycurgus قانونه فى نهايات القرن الرابع قبل الميلاد لنمذجة النصوص التى تحير الناقد بشدة فى كيفية تفسير أو شرح أهداف يوربيديس. وعلى سبيل المثال، ففى مسرحية **أوريست** حين يجادل منيلاوس أوريست، الذي يقف على سطح القصر موجها سيفه إلى رقبة هيرميون، ويوجه حديثه الى بيلاديس رفيق أوريست قائلا: "وأنت يابيلاديس، هل أنت شريكه فى هذا القتل؟". فإن أوريست هو الذى يجيب قائلا" أنه يقول هذا، رغم صمته. ثق فيما أقول."

ماذا يمكننا أن نستنتج من مثل هذا الحوار فى مثل هذا الوقت؟ هل يؤدى الحوار إلى الإشارة إلى معارضة بيلاديس للمشاركة؟ هل يمكن أن يكون قصد منيلاوس هو إلهاء أوريست لإنقاذ حياة إبنته؟ أم أن أوريست يغطى على عدم قدرة بيلاديس على الكلام لأن الدور يلعبه ممثل "إضافى" فى تلك اللحظة، لأن المتاح هو استخدام ثلاثة ممثلين فقط والثالث على وشك الظهور فى دور أبوللو؟

إن أنواعا عديدة من المآزق تظهر عند تقييم مثل هذا المشهد، واقتراح أى حل نهائى يمكن أن يكون أمرا طائشا.مايستطيع المرء أن يقوله بثقة هو أن الصورة المسرحية المقدمة فى هذه اللحظة صورة غير اعتيادية وفعالة.فهناك منيلاوس وجنوده يدقون على الباب الموصل فى المستوى الأسفل، وأوريست وبيلاديس على السطح، وقد اتخذا هيرميون رهينة، وهما يحملان المشاعل ويهددان بإحراق القصر.كما أن أبوللو على وشك الحضور فى أى يحظة وفى صحبته جثمان هيلينى زوجة منيلاوس،لكى يحل جميع مشاكلهم عن طريق إخبار أوريست ألا يذبح هيرميون بل أن يتزوجها بدلا من ذلك.

إن أبرز الفوارق بين يوريبيديس ومن سبقه من كتاب المسرح يتضح فى اللغة الدرامية التي يستخدمها. أنظر مثلا القطعة الحوارية التالية من مسرحية **جنون هرقل** حيث يخاطب ليكوس كلا من أمفيتريون وميجارا والد وزوجة هرقل:

إنكما تستظهران حزنكما خلف حدود المعقول، لأنكما يجب أن تموتا، فأنت واحد ملأ اليونان بالتفاخر الأجوف عن الطريقة التى شارك بها زيوس فى إنجاب إبنك، والأخرى فخورة بأن تكون زوجة لأنبل الرجال الأحياء. مالذى كان رائعا فيما فعله هرقل؟ أنه قتل العدار * *فى مستنقع؟ أم أنه قتل أسد نيميا؟ لقد أوقعه فى شرك، ويقول أنه خنقه بيديه المجردتين.* {١٤٦-١٥٢}

أو أنظر إلى حديث أوريست إلى أخته فى مسرحية **إفيچينيا فى تاورس:**

حتى الآلهة، برغم كل أسباب حكمتهم، لا يمكن الثقة بهم أكثر من كونهم أحلاما هاربة. فبين الآلهة، كما بين الرجال الفانين، تسود الفوضى. . {٥٧٠-٥٧٣}

* العدار هو أفعوان خرافى ذو تسعة رؤوس قتله هرقل، وكان كلما قطع رأسا نبت له رأسان جديدان. {المترجم}

أو أنظر، مرة أخرى، إلى قول هيرميون لأندروماك فى مسرحية **أندروماك:**

لقد وصلت إلى غاية الصفاقة، أيتها الحقيرة، لقد نمت مع الرجل الذى قتل زوجك، وحملت أبناء القاتل. هكذا البرابرة جميعهم. الأب ينام مع ابنته، والأم مع ابنها. والأخ والأخت يفعلانها. والأقربون يتقدمون على أشلاء ذويهم، ولا قانون يوقفهم. [١٧٠-١٧٧]

وترد المتهمة أندروماك على هذا برفق قائلة:

إن الأمر لا يحتاج إلي عقاقيرى لابعاد زوجك عنك، فحقيقة أنك لست أهلا للمعاشرة كانت واضحة...آه ياهكتور العزيز، فحتى حين ضللتك أفروديت كنت أصبر على آخر معشوقاتك، وأرضع أبناءك غير الشرعيين حتى أجنبك المرارة. وقد فعلت هذا، كما يجب على الزوجة أن تفعل، بدافع تلبية واجبات الزوج. لكنك تغارين على زوجك لدرجة لا تجعلك تجرؤين على تركه يتعرض لقطرات الندى. وإذا ماتعلق الأمر بالصبو إلى الرجال فلا تحاولي منافسة هيلينى. فالابنة الحكيمة تتجنب رذيلة الأم. [٢٠٥-٢٠٦، ٢٢٢-٢٣١]

أيا ماكانت الإضافات التى أضيفت إلى مسرحيات يوربيديس فإنه يجب علينا أن نفترض أن غالبية هذه الأحاديث، وهناك العديد من الأمثلة التى يمكننا أن نختار من بينها، كانت قد كتبت بواسطة يوربيديس ولا يمكن أن يكتب مثلها أيسخيلوس أو سوفوكليس. وحين يكون القدح بهذه القسوة، والتحرر من الوهم بهذه الخشونة، فلا يمكن أن تكون هناك مفاجأة فى أن يوربيديس كان أكثر كتاب المسرح الذين اتهموا بتبنى مواقف شخصياته الدرامية. فبينما يستطيع سوفوكليس تقديم الجدل بين أنتيجونى وإسمينى وكريون باعتباره الصدام الحتمى بين وجهات نظر متعارضة لا يمكن التوفيق بينها، نجد أن يوربيديس يبدع مجادلين يحكمهم اليأس أو الضغينة، أو أى نوع من أنواع العواطف الذاتية والمسممة. وبعض شخصيات يوربيديس يذكرون

بالسياسيين أو المحامين، وبعضها الآخر يبدون مثل الشهود الملتاثين، لكنهم يتحدثون بلغة العصر الذى عاش فيه يوربيديس. وربما يمكننا النظر إلى **الأورستية** باعتبارها وسيلة الكاتب لتقديم رأيه في العلاقة بين العدل والديمقراطية المعاصرة، لكن الأحداث تجرى فيما قبل التاريخ. أما فى مسرحية **أوريست** فإن يوربيديس يقدم بطله وقد تعرض للنقد بسبب عدم لجوئه الى النظام التشريعى غير البعيد عن أثينا التى يكتب فيها.

بهذه الطريقة يؤسس يوربيديس روحا للشعب يمكن النظر اليها باعتبارها تعكس حالة التمزق بسبب الحرب فى نهايات القرن الخامس قبل الميلاد، هذا إن لم يتم النظر إليها باعتبارها كاشفة عن توجهاته الشخصية. ومن الواضح أن هناك خطورة فى البحث عن سمات الرجل من خلال الحالة النفسية السائدة فى أعماله، لكن يوربيديس لم يكن سينيكا، يجلس وقورا فى مكتبه ويبدع أعمالا درامية نظرية وفقا لقوالب تحقق أهدافا أخلاقية. فالصورة التى يقدمها أريستوفانيس عنه، وبصرف النظر عن حرية التصرف التي يمارسها كاتب الكوميديا، لا بد وأن تكون قريبة لأذهان المتفرجين الأثنيين فى ذلك الوقت. بل ربما كان الأمر هو أن يوربيديس كان ينهل من حياته الخاصة، كما فعل سترندبرج، وعلى هذا فإن شخصيات هيلينى فى مسرحياته، وهى الشخصيات التى تتراوح بين المتسرعة قليلا والطائشة، يعكس علاقاته التعسة مع النساء. ذلك هو النوع من الكتاب الذى كانه يوربيديس، كما أن مسرحياته ذاتها تشجع على التفحص فى حياة الرجل، وإذا ماكان لنا أن نثق فى أريستوفانيس فإن الأثينيين كانوا على نفس الدرجة من الاهتمام بيوربيديس ومسرحياته.

إن موهبة يوربيديس ككاتب مسرحى تكمن في قدرته على تحديد العواطف والاستجابات المعقدة والواقعية فى مسرحياته التى كانت تقدم فى نفس الظروف الموضوعية التي كانت تقدم فيها معظم مسرحيات سوفوكليس. وقد وصف باحث القرن التاسع عشر وليام ميرى هذا المنهج بأنه "خمر جديدة فى دنان قديمة"، لكن الأمر لا يتوقف عند هذا، بل يحتاج إلى قفزة ذهنية بارعة لتقدير كيفية استجابة المتفرج الأثينى

لمقولات شخصيات يوربيديس لأول مرة من خلال مهرجان يستهدف دمج الطقس الدينى بالاحتفال المدنى. فالمقولات الوطنية التي كانت تلقى استحسان المتفرجين جميعهم ربما تستثير ضحكنا ونحن على مسافة ٢٤٠٠ سنة وإن أثارتها بدرجة أقل من مقولات مشابهة قيلت فى مسارحنا من أقل من مائة سنة. ولكن كيف نذكر أنفسنا بأن ميديا وفيدرا وأندروماك كانوا ممثلين ذكورا يرتدون أقنعة. ومع ذلك فقد كانت تلك هى الطريقة التى يرسم بها يوربيديس صوره: المسرح مسرح سوفوكليس، والمقولات جدلية، فلسفية، حياتية.

لم تتسبب الظروف الموضوعية لخشبة المسرح فى تعطيل يوربيديس لأنه زاوج بين المرئى والمسموع بشكل متعمد، كما لم تعوقه أبدا المشكلات التى تطرأ أحيانا من هذه المزاوجة، كما يشير بذلك بعض كارهيه بل بعض المدافعين عنه. لقد حدد يوربيديس هدفه فى التركيز الذهني بشكل قد نطلق عليه اليوم "بريختى" بشكل عام. وربما كان هذا يفسر جزئيا سبب تركيزه على الشخصيات النسائية لدرجة أن أربعة عشرة جوقة تراجيدية فالمسرحية التاسعة عشرة ساتيرية تتكون من نساء، منها ثمان مسرحيات مسماة بأسماء بطلاتها.

علينا إذن أن نبحث فى مسرحيات يوربيديس عن الاحساس المسرحى القار فى الانقلاب الدرامى المفاجئ اكثر من بحثنا عن الصورة المعتمدة على الموضوع، وقد كانت تلك تقنية جديدة بالنسبة للمتفرجين والشخصيات الدرامية على حد سواء. ومعظم مسرحيات يوربيديس تقدم نماذجا لهذه التقنية، ولو كان أرسطو قد عد سلاحا "الانقلاب" **Peripeteia** و"التعرف" **anagnorisis** باعتبارهما من مكونات أى تراجيديا فإنه يبقى ليوربيديس تفرده فى استخدامهما. ولقد بقيت مسرحيات ليوربيديس تفوق مابقي من مسرحيات أيسخيلوس وسوفوكليس معا، وسوف يكون أمرا مضجرا في هذا السياق أن ننظر إلى كل منهم علي حدة وسوف أفحص خمس منهم فى الفصل التالى كمسرحيات كوميدية، رغم أنهم ليسوا كوميديا تحت أى تعريف كلاسيكى. الأولى **كيكلوبس Cyclops**، وهى المسرحية الساتيرية الوحيدة الكاملة التى

بقيت، **والكستيس** وكانت الأخيرة ضمن مجموعتها وإن لم تكن ساتيرية ولا تراجيدية، و **افيجينيا فى تاوروس،** و **هيليني** و **إيون** يصنفن تراچيديات لكن جوهم يبشر بالكوميديا الجديدة فى القرن الرابع ومابعده.

وهناك خمس مسرحيات أخرى، **ميديا** و **جنون هرقل** و **الطروادیات** و **ألكترا وعابدات باخوس،** تظهر تطورا إيجابيا فى التقنية المسرحية بشكل يحتم النظر إليهم بشكل منفرد. وبدلا من تجاهل التسع مسرحيات الأخرى بشكل قد يدل على تفضيل خادع للمسرحيات الأخرى فسوف أتعامل معهم كمجموعة بهدف واحد هو الإشارة الى بعض الملامح المشتركة بينهم. إن النظرة الشاملة لأعمال يوربيديس تكشف عن اهتمامه الكبير بكيفية صنع المسرح، وقد يتشارك أيسخيلوس وسوفوكليس فى هذا، لكن اكتشاف غايات تلك الصنعة كان هدفا فى حد ذاته عند يوربيديس.

تفرض **المستجيرات** مشكلة محددة تتعلق بالجوقة وهى مشكلة تهدد أى محاولة لاستخدام نصوص المسرحيات الإغريقية لتفسير الفعل الدرامى. وهي مسرحية متطرفة في وطنيتها، وربما استلهمت بعض أحداث حرب البلوبنيز، فالموضوع الرئيسى فيها هو مصير الأجساد السبعة التي قتلت فى الهجوم على طيبة، وهو الموضوع الذى عالجه أيسخيلوس دراميا فى مسرحيته **سبعة ضد طيبة.** والجوقة تتكون من أمهات الأبطال السبعة، لكن المشكلة ببساطة أنه لا يتوفر فى المسرحية هذا العدد من الأمهات. ففى البرولوج تتحدث أيثرا عنهن باعتبارهن سبع، برغم أن بولينيكيس واحد من الأبطال وهو إبن جوكاستا. وجوكاستا تظهر فى المسرحية، لكنها لا تظهر باعتبارها واحدة من الجوقة. وهكذا يكون الباقى ست نساء يكون مع تابعاتهن مايقرب من اثنتى عشرة امرأة. لكن هذا الرقم هو نفس رقم الجوقة، كما يعتقد، عند أيسخيلوس، وهو الرقم الذى زاده سوفوكليس إلى خمسة عشرة.

ويزداد الأمر تعقيدا بتقديم أجساد الأبطال الموتى، فليس جسد بولينيكيس وحده هو الذي لا يظهر بينهم لكن جسد أمفياريوس ابن أويكليس لا يظهر أيضا حيث كان حظه حسنا حين حملته الآلهة بعيدا حينما كان حيا والأمهات اللائى من المفترض أن يكن

ست، إن لم يكن خمس،يستمعن إلى تأبين المقتولين وينشدن ترنيمة جنائزية: "الأمهات السبع اللائى ولدن سبعة أبناء" والأجساد الميتة تحرق معا باستثناء جسد كابانيوس الذي تقفز زوجته ايفادنى فى محرقته من سطح القصر وأم إيفادنى هى أيضا واحدة من الأمهات "السبع"لكنها لا تصدر أى رد فعل فردى تجاه هذا الانتحار غير العادى.بعد هذا يعود أبناء القتلى برمادهم، ومن المنطقى أن يكون هذا رماد خمسة فقط وعند هذه النقطة يكون المخرج الذى يود اخراج هذه المسرحية قد وصل إلى حافة الجنون.

من المفترض بشكل عام إن جوقة مسرحية أيسخيلوس **المستجيرات** (والتى تعالج موضوعا مختلفا تماما) تتكون من اثنتي عشرة إمرأة يمثلن بنات داناؤوس الخمسين. وهذا يتفق تماما مع الدراما التى تقدم اكثر الايماءات روتينية صوب الواقعية. لكنه أمر مختلف تماما أن تكون هناك جوقة، خاصة في مسرحية ليوربيديس، تعلن أنها تتكون من سبع أمهات لسبعة أبطال موتى، بينما يجب أن يكون عددهن أقل كأمهات، وأكثر كجوقة.

وليس هناك حل مرض لهذه المعضلة برغم تقديم عدد من الحلول عبر السنين. فالأمر يبدو وكأننا نواجه باختصار بسبب نص لاعادة عرض فى القرن الرابع، أو بسابقة تفصل تماما بين الكلمة المنطوقة والتجسيد على خشبة المسرح. والأمر فى ظاهرة يبدو هنا وكأن الجوقة تتكون من مجموعة لا يتم توظيفها على المستوى الفردى الذي يعلنه عن أنفسهن. لكن الصورة المركزية للأمهات والأبناء فى حال الأسى والتي تناقض كل الأحاديث السياسية عن استحالة تجنب الحرب تمثل تعليقا قويا، لكن تجسيد النص بحالته الراهنة يمثل مشكلة لا حل لها إلا عن طريق افتراض أن الجوقة تلعب دور "الأمومة" في كليتها. وذلك الحل يمثل تحذيرا مفيدا ضد خلط المستويين الحرفى والمجازى فى تفسير النصوص المسرحية حتى لو كانت نصوصا مسرحية إغريقية متأخرة.

تحتوى مسرحية **أوريست** على قدر ضخم من الأحداث الدرامية، بعض منها ينتمى بوضوح الى الكوميديا، لكن الجو العام جو وحشى. وبطلة مسرحية **إلكترا** تبدو هنا شخصية أكثر نفعية، وهى مخلصة لأخ ظاهر التشوش بسبب ضميره، وليس بسبب ربات العذاب كما تعلن هى. والسبب هو أن أحداث المسرحية تقع في أرجوس فى

اللحظات التالية لقتل كليتمنسترا، بينما يتلقى أوريست وإلكترا تعاطفا مقتصدا عن فعلهما لأن لأرجوس نظام تشريعى قادر على التعامل مع أى نزاع أسرى، حتى ذلك الذى يتوارثه آل أتريوس. والمحكمة الأرجوسية مصممة على أن يتم رجم أوريست وإلكترا بالأحجار لحد الموت. والطريقة التى يهربان بها من هذا المصير تمثل جوهر الحبكة الدرامية، لكن تطورات الأحداث تكشف عن كونهما، مع بيلاديس أيضًا، أكثر قسوة ووحشية مما كانت أمهما. وللهروب من الحكم الصادر، فإن بيلاديس وأوريست يقتلان هيلينى أولا، بينما تقوم الكترا بحثهما قائلة: "اقتلاها، انبحاها، دمراها. وجها إليها سيفاكما معا، وأغرساهما فى جسدها". ثم إنهما يقومان بالقبض على هرميون إبنة هيلينى: "إمسكاها، إمسكاها. وأخرساها، وضعا السيف فى زورها". ومن النادر أن تظهر التراجيديا الإغريقية بعض مشاهد العنف، لكن يوربيديس هنا يقدم شخصيات تعيش على هذا العنف ومن أجله فقط. وبرغم هذا فإن الجو العام يتم تخفيفه بواسطة رسول يرطن بالاغريقية المبسطة، ثم بواسطة دخول جوقة صممت سطورها لكى تلفت الانتباه الى لا تساوق حضورها. وهاتان المناسبتان سوف يوضحان فى الفصل القادم رغبة يوربيديس فيما هو كوميدى.

ربما كانت هناك تعديلات أدخلت فى القرن الرابع على نص **أوريست**، وهناك بالتأكيد صعوبات تتعلق بعدة نصوص أخرى، ولا بد من الحرص قبل ادعاء ابتكار يوربيديس لتقنية مسرحية لم يدعيها هو نفسه، وتمثل مسرحيته **افيجينيا فى أوليس** نموذجا يمكن الإحالة إليه فى هذا السياق. إن قصة خداع أجاممنون لكليتمنسترا حتي يستقدم ابنتهما إلى أوليس بادعاء عقد قرانها على أخيل بينما يخفى نيته فى التضحية بها، تحتوي على نهاية يرفضها الدارسون بالإجماع باعتبارها منحوله. وهم يرفضونها لأنها تفقد التراجيديا قوتها، إذ يصل الرسول ليعلن أن افيجينيا قد رفعت في اللحظة الأخيرة وفديت بوعل. ورغم أن هذه النهاية تقلل بخاصة من تأثير المسرحية إلا أنها تؤدى إلى توضيح وتأكيد الأوجه الإيجابية للقصة التى تبدو شديدة القسوة من خلال الحبكة وحدها. إن الاسطورة هى نقطة البداية عند يوربيديس، وهى تقول أن أجاممنون قد ضحى فعلياً بابنته. وكعادته فإن يوربيديس يبحث عن أبعاد جديدة في القصة، كما

يركز علي نقاط مختلفة، وهذا ماتتيحه له نسخة مختلفة للأسطورة. وكما سنرى فيما بعد، فقد تعامل يوربيديس مع قصة هيلينى بنفس الطريقة.

فى **أفيجينيا في أوليس**، نحن نتعامل مرة أخرى مع عائلة، كما أن المسرحية تحتوى على احتكاكات جسدية بين الشخصيات ربما أكثر من أى تراجيديا أخرى، وهي عادة إحتكاكات ودية. منيلاوس على سبيل المثال يصارع "الرجل العجوز" بسبب خطاب يحمله نيابة عن أجاممنون، لكن الأخوين سرعان مايتصافحان فى تواد. وحين تصل إفيجينيا يتضح أنها ابنة مخلصة تعانق أبيها بعاطفة حقيقية وتغضب بسبب إبعادها عنه. وقد أحضرت إفيجينيا وأمها كليتمنسترا معهما الطفل أوريست، ويتم التعامل معه كجزء عضوى فى أسرة أجاممنون، وأيضا كعنصر يذكر الجمهور بتغير حظ هذه الأسرة فى المستقبل. كما أن كليتمنسترا تطلب عونا ماديا للنزول من العربة التى تصل فيها، ثم يجد أخيل، الذي لا يعلم شيئا عن خدعة الزواج، أنها تصافحه باعتباره زوج ابنتها القادم. وذروة القصة توضح هذا كله. فإفيجينيا تقبل أن يتم التضحية بها، وهى تعانق الطفل أوريست، ولكنها ترفض عرض أمها أن تصطحبها متطوعة في لحظاتها الأخيرة. مثل هذه الأفعال التى يحتويها النص تشير إلي نموذج سلوكى ملئ بالعواطف الصغيرة والكرم النبيل بقدر ماتسمح القصة ذاتها. والنهاية التى تنقذ افيجينيا من الذبح، وتشير الى عودة الوئام بين أجاممنون وكليتمنسترا ربما تكون نهاية جوفاء إلى حد ما، ولكنها على أى حال تتسق مع المنهج العام للكاتب المسرحى.

إفيجينيافى أوليس واحدة من قليل من المسرحيات التى تبدأ أحداثها ليلا. **والكترا** نموذج آخر، ولكن حدث مسرحية **ريسوس** كله مقصود به أن يقع تحت غطاء الليل. والظلام هنا يتحول إلى عنصر من عناصر الدعابة الداخلية التي يقدمها يوربيديس كنوع من الإجلال لحقيقة أن المسرح ليس إلا مسرحا رغم كل شئ. **وريسوس** مسرحية مربكة، وقد صنفت كمسرحية مبكرة، وأحيانا متأخرة، في أعمال يوربيديس، بل قيل أنها منتحلة، بناء علي دلائل نصية ولغوية عديدة، وهي الوسائل النقدية النموذجية المتاحة لتحديد نسب مثل هذه الأعمال المحيرة. إن **ريسوس** هى المسرحية الوحيدة

الباقية التي تتعامل مع أحد أحداث **الإلياذة**، لكنها تتعامل معها بطريقة غير قويمة. فهناك جوقة من الحراس، لكن وظيفة الحراسة تقلب فيها على صفة الجوقة . وهذه الجوقة تترك المسرح حين لايظهر الحراس الذين سيحلون محلهم، لكنهم يعودون فى الوقت المناسب للقبض على أوديسيوس وديوميديس اللذان تسللا إلى المعسكر الطروادى، ثم يتركانهما لأن أوديسيوس يعرف كلمة السر ويعلن أنه رأى بعض مقتحمى المعسكر. إننا إذا ماشاهدنا عرضا حديثا يقدم فى مسرح دلفى ليلا لا يمكن أن نمنع أنفسنا من النظر إلى هذه الاحداث باعتبارها مضحكة قليلا، خاصة وأن المشهد الذى يغيب فيه الحراس يشهد محاولات الالهة أثينا خداع أوديسيوس بادعائها أنها أفروديت.

ماأود الإشارة إليه بالطبع هو أن كل هذا التشوش يعزى الى الظلام، كما هو الحال فى أوبرا بكين الكلاسيكية ومسرحية بيتر شافر **كوميديا سوداء**. وسواء أكان الفعل الدرامى يقدم كاملا كما لو أن الشخصيات غير قادرة على أن ترى بعضها البعض، أو أن الحراس كانوا يحملون مشاعلا، أو باستخدام أى وسيلة أخرى، فإن مسرحية **ريسوس**، شأن مسرحية **أوريست**، حافلة بالافعال والأحداث، وإذا ماكان يبدو أنها تفتقد وهج أفضل أعمال يوربيديس فإنها تستكشف عمق التناقض بين المظاهر الخارجية والداخلية، وهو مايحكم تقنية يوربيديس المسرحية.

و **أندروماك** مسرحية أخرى تظهر مشكلات عديدة أمام المعلقين، ولكن سببها هذه المرة يعود إلى قصة رويت فيما بعد عن أنها لم تقدم فى أثينا، على الأقل بعد أن كتبت مباشرة. وفى هذه المسرحية يتم الربط مجددا وبشكل مبدئى بين التباينات المرئية وبين تقلبات الحظ. لقد تزوجت أندروماك، زوجة هكتور السابقة، من نيوبتوليموس بعد أن أصبحت من حقه بعد اجتياح طروادة. لكن الأمان الآن أصبح مهددا لأن هرميون، زوجة نيو بتوليموس، تريد بدورها قتل "الزوجة – الأسيرة". لكن بيليوس ينقذ أندروماك وابنها، بينما تجد هرميون نفسها فى خطر. وفجأة يصل أوريست ثم يخرج ليقتل

نيوبتوليموس. ويتطور الأحداث يصل ثيتيس من خلال الآلة الإلهية * ليخبر أندروماك أن تتزوج من هيلينوس فى مولوسيا. وكل هذه التحولات المفاجئة يصاحبها ويقويها بعض الأداء الجسدى مثل ربط أندروماك وإبنها معا حتى يتم إنقاذهما، ومثل حالة الاضطراب التي تنتاب هرميون فتمزق شعرها فى يأس. لكن الاهتمام الأساسى فى المسرحية يكمن في التصادمات الهائلة بين الشخصيات الرئيسية بسبب الضغائن المتبادلة، والتى أشرت إلى بعضها من قبل.

أما مسرحية **هيكوبى** فتقدم التغيرات من حالة الضعف إلى حالة القوة مثلما يحدث فى مسرحية **الطرواديات**، مع بعض الملامح التى تجعلها مسرحية متفردة. تفتتح المسرحية بمقدمة تعرض شبح بوليدوروس، آخر أبناء هيكوبى الأحياء، والتى لا تعلم هى شيئًا عن موته إلا فيما بعد. هذا الشبح، كصورة للاجدوى، يوازيه شبح آخر هو شبح أخيل الذى يجب أن يضحى له بابنة هيكوبى، بوليكسينا، ولكن هذا الشبح لا يشارك مباشرة فى الحدث الدرامى. هذا المؤثر يكمل دورته حين تتم إعادة جثة مغطاة بعد خروج بوليكسينا لتتم التضحية بها. لكن الأم تزيح الغطاء لتكتشف أن الجثة ليست جثة ابنتها التى شحذت نفسها لاستقبالها، لكنها جثة ابنها الذى كانت تعتقد أنه حى، والذى يعلم المتفرج بموته.

تنتاب هيكوبى قوة نادرة. ورغم تضاؤل مكانتها بعد أن كانت ملكة لطروادة فإنها تصمم على الانتقام من بوليمستور قاتل إبنها. وبدافع من إحساس زائف بالأمن، يدخل بوليمستور إلى خيمتها مصطحبا أبناءه. لكن تابعات هيكوبى يهاجمن الأبناء ويقتلوهم، ويسلب الأب بصره. إن أول دخول لهيكوبى في المسرحية يكون على أربع، كما يشهد بذلك شبح أبنها، أما الآن فهو دور بوليمستور لكى يزحف قائلا: "هل أصبح لزامًا على أن أمشى على أربع كحيوان جبلى، أنقل قدمى إثر يدى؟". تقف هيكوبى قاسية فى تلك الأثناء تشهد قيام بوليمستور بدور "الرسول" المنبئ عن مصيره، وبدور المتنبئ بمستقبل هيكوبى وأجاممنون.

* هى عربة أو شبه زورق معلق فى الهواء أو فوق سطح المنظر، ويتحرك عن طريق حبال جانبية، وهى حيلة يستخدمها المؤلف الدرامى لحل تعقد المسرحية فجأة وبدون مقدمات درامية [المترجم]

وتشهد مسرحية **الفينيقيات** ظهور رجل أعمى فى لحظة الذروة، لكن تلك مسرحية تجرى أحداثها أثناء الحرب الأهلية فى طيبة، وهذا الرجل هو أوديب. وتفتتح چوكاستا المسرحية وهى تعلن مباشرة الفارق بين هذا وبين مسرحية سوفوكليس الكلاسيكية. الآن، وبعد وقت طويل من الأحداث التي تشكل **أوديب ملكا**، مازال أوديب يعيش فى طيبة، لكنه محبوس بأمر أبنائه. وبرغم موافقة ايتوكليس على تبادل الحكم سنويا فإنه ينتوى الاستمرار فى الحكم. وبعد أن تهيئ چوكاستا المشهد يقابلنا مقطع شبيه بمفتتح مسرحية **ترويلوس وكريسيدا**، حين يتم أخذ انتيجونى إلى سطح القصر، عن طريق وسيلة مرئية مثل سلّم يصعد من أرضية خشبة المسرح إلى السطح، لكى تقدم تقريرها عن القوى المتصارعة.

إن الحرب الأهلية التى تبتلى المدينة بأسرها يتم تقديمها من خلال العلاقات الأسرية التى تتجسد في چوكاستا وأبنائها انتيجونى وبولينيكيس وأيتوكليس وأخيها كريون وابنه مينويكوس. وحتي الجوقة التى تمنح المسرحية إسمها، تمت بصلة قرابة بعيدة لهم، وإن لم يكنّ من طيبة ، ومن هذا الموقع تقدم الجوقة تقييمها الموضوعى للأحداث. يقتل ايتوكليس وبولينيكيس أحدهما الآخر، وتنتحر چوكاستا، وتعاد جثث كل الموتى إلى خشبة المسرح. فى تلك اللحظة فقط يدخل أوديب إلى خشبة المسرح، مجبرا على الاستماع الى جدل أنتيجونى مع كريون. وفى مشهد ختامى مؤثر يتحسس الرجل الأعمى وجوه زوجته الميتة وابنيه الراقد أحدهما فوق الآخر. لقد تفادى أيسخيلوس فى مسرحيته **سبعة ضد طيبة** تقديم أى صراع بين الأخوين المتحاربين على خشبة المسرح، لكنْ يوربيديس فى **الفينيقيات** يقدم هذا الصراع، لكنه لا يقدم دائما المشاهد المتوقعة.

فى مسرحية **هيبوليتوس** لا يلتقى البطل أبدا زوجة أبيه فيدرا التى تقودها عواطفها تجاهه الى الانتحار بعد أن تترك رسالة تتهمه فيها باغتصابها. ويؤطر المسرحية وصول الإلهتين أفروديت وأرتميس، الأولى تتنبأ بأحداث المسرحية وتعترف بكرهها هيبوليتوس، والثانية تكشف عن نفسها فى النهاية لكى تقنع ثيسيوس ببراءة ابنه. لكن

المسرحية ذاتها تبدأ بشكل غير اعتيادى مع دخول جوقة الصيادين الذين يتناسبون مع عالم أوبريت فيينا اكثر مما يتناسبون مع تراجيديا إغريقية. وبمجرد خروج هذه الجوقة تدخل الجوقة الرئيسية، وهى تتكون من مجموعة من النسوة المحليين. وفى الثلث التالى للمسرحية لا تظهر أى شخصية مذكرة على الأطلاق. والمسرحية تعرض لحالات نفسية متطرفة فيما بين دخول هيبوليتوس مع الصيادين وموته على خشبة المسرح، لكن تلك الحالات ليست إلا امتدادات للانقلاب الدرامى من السعادة إلى البؤس. وكما فى مسرحيات أخرى ليوربيديس تتضخم تلك الأحداث بواسطة التناقضات الجسدية، عادة فى شكل قوة أو ضعف. فنحن نرى هيبوليتوس أول مرة وهو فى كامل عدته كصياد، مصحوبا بتابعية وعدة الصيد، وذلك لخلق التناقض مع صورته فيما بعد كشخص منكسر يعاد لكى يلقى حتفه. هذا التناقض يوازنه المعادل المرئى لهيبوليتوس الذى يلقى حتفه توازيه فيدرا التى تنوى، مقارنة بدخولها الأول على أريكة بعجلات.

وتقدم مسرحية **أبناء هرقل** تلك التناقضات الجسدية فى حدها الأقصى. وإذا كان للمسرحية موضوع واحد فهو ضعف الطفولة ووهن العمر المتقدم فى مواجهة قوة قاسية رغم أن المعتدين فى هذه الحالة يحصلون على قصاصهم. والحبكة مليئة بالأفعال البطولية، وهى فى غاية التعقيد لدرجة يصعب معها تلخيصها. كما أنها حافلة بالإشارات إلى حقيقة أن المرء لا يستطيع أن يجد العدالة إلا بين الاثينيين، بل أن أحداثها تجرى فى ماراثون، موقع أشهر الانتصارات العسكرية الأثينية.

يتركز المؤثر المرئى للمسرحية فى شخصية إيولايوس، وهو رجل عجوز واضح الضعف، يحاول حماية أطفال هرقل بعد موت أبيهم، من بطش الطاغية يوريسثيوس. ورغم أن كوبريوس،أحد نبلاء يوريسثيوس، يتمكن من طرح إيولايوس أرضا بسهولة. إلا أنه يظهر تصميما على المشاركة فى المعركة الحربية، برغم التحقير الذى يلقاه من أحد تابعيه والمكلف بإلباسة عدته الحربية على خشبة المسرح. وحديث خروجهما من المسرح، والذى يتكون من تسعة عشر سطرا (هل ترى كيف أجرى مسرعا؟" "بوسعى أن أفهم كيف تظن أنك تجرى مسرعا") يعد حتى الآن الأطول من نوعه فى التراجيديا

الإغريقية كما أنه أيضا كوميدى إلى حد بعيد. والأكثر إضحاكا هو تحول أيولايوس الذى يشير إليه الرسول، رغم أنه لم يشاهده بنفسه، والذى يجرى على أرض المعركة حين "يستعيد شبابه" ويتمكن من القبض على يوريستيوس. ولكن الفرصة لا تتاح للمتفرجين لكى يروا بأنفسهم استعادة الرجل العجوز لشبابه، لكن نهاية المسرحية بالحكم المهين على يوريستيوس بالموت تظهر إيولايوس فى نفس شجاعته العنيدة.

تحتوى كل المسرحيات السابقة على ملامح مبتكرة، وبعضها يعد من بين التراجيديات التي تستحق إعادة العرض. لكن المسرحيات الأكثر تراجيدية تستطيع بشكل أفضل إظهار تفرد يوربيديس واسهامه الخاص فى مجال التقنية المسرحية.

وتراجيديا **ميديا** هى أول مسرحية متفردة، ويعود تاريخها الى عام ٤٣١ ق.م.، أى قبل حرب البيلوبونيز وفى حياة بيركليس. والأكثر أهمية من هذا هو أن هذه المسرحية قدمت على المسرح قبل مسرحيتا سوفوكليس **أوديب ملكا** و **نساء تراخيس**. وتجسيد المنظر المسرحى فى **ميديا** لا يمثل مشكلة، فالمنظر **Skene** يمثل بيتا وحيد الباب متلائما مع ممرين جانبيين لدخول وخروج الشخصيات السبع المتكلمة.

تفتتح المسرحية، كالعادة مع يوربيديس، بدخول شخصية ثانوية هى مربية ميديا، لكى تقدم افتتاحية للمتفرجين. وكجزء من منهجه الدرامى فإن يوربيديس يستغل الحبكة الخارجية التي تسمح لشخصية من الشخصيات بإعداد المشهد فى البداية وتأسيس الأسطورة أو أى جانب منها يود معالجته. بعد ذلك تبدأ المسرحية لتظهر من خلال حبكتها المتنامية دوافع الشخصيات المعنية، حتى تصل إلى نقطة يتم فيها إنقاذ الأسطورة عن طريق التدخل الإلهى. ولم يكن هذا المنهج تراجعا من جانب الكاتب المسرحى وإنما وسيلة لتحرير الحبكة الموروثة. هنا تكون الاسطورة هى قوسا المسرحية الفعلية، وبينهما يتولى البشر الأمر كله.

فى مسرحية **ميديا** يحتال يوربيديس لكى يقدم حلا متوقعا، ثم يفاجئ المتفرجين عن قصد بواسطة حيلة مرئية تعتمد على ألفتهم مع الطريقة التي تصل بها المسرحيات الى

نهاياتها. وتساهم الافتتاحية فى تأسيس هذه المفاجأة، فالمربية تبدأ باستعادة قصة جاسون الذى سرق الفروة الذهبية من كولشيس بمعاونة ميديا ابنة الملك. لقد ارتكبت ميديا القتل لكى تنقذ چاسون، وقد ولدت له ولدين منذ أن قدما إلي كورنثه. أما الآن وبعد مرور سنوات، فإن جاسون يتخلى عن ميديا لكى يتزوج من ابنة ملك كورنثه.

بعد نهاية الافتتاحية تبدأ المسرحية الفعلية بدخول طفلى جاسون وميديا عبر الممر الجانبى، ويصحبتهما مربيهما. والأطفال يكونون ملمحا دائما فى نصف عدد مسرحيات يوربيديس الباقية تقريبا، وعادة مايكونون معرضين للخطر بسبب شرور آبائهم. ذلك هو بالتأكيد سبب إظهارهم لأن ذلك يؤدى إلى إظهار التناقض بين براءة الطفولة وفساد النضج. والإشارة الى ممارسات المحاكم الأثنية فى الدفاع عن قضية المتهم إشارة واضحة وذلك حين يتم استغلال مأزق الأطفال الناتج عن الزواج كوسيلة أولية لحمل القاضى الذى لم يتأثر بالجدل المجرد على تغيير رأيه. ومن الواضح أن ممثلين أطفال كانوا يلعبون الدورين (والقول بأنهما كانا يرتديان أقنعة مجرد تخمين)، وماقد يعتبره متفرج القرن العشرين مجرد إيماءة عاطفية، أو ربما إيماءة معيبة، كانت فى نظر الأثينيين فى الفترة الكلاسيكية متماشية مع إجراءات تشريعية متقدمة وفى نفس الوقت محل شك.

وبرغم أن الطفلين لا ينطقان على المسرح فى **ميديا** فإنهما يلعبان دوراً حيوياً فى الدراما. وبسبب ظهورهما فى بداية المسرحية فإنهما يرسخان فى ذهن المتفرج كتجسيد لحب ميديا لچاسون وكأدوات سقوطه حين ينتهى ذلك الحب. إنها ينصتان إلى حديث المربية والمعلم عن النفى، ثم تستدير المربية لهما قائلة:

هل تسمعان ياأطفال، أى نوع من الآباء هو لكما؟ ليته كان ميتا. لا، إنه سيدى، برغم إنه عامل المقربين إليه بشكل مشين. {٨٢-٨٤}

بعد هذا تحذر المربية المعلم، وتطلب منه أن يدخلهما وأن يبعدهما عن طريق أمهما، ولكن قبل أن يغادروا يصل صوت ميديا من خارج خشبة المسرح وهى تتمنى الموت.

يقوم المعلم بإبعاد الطفلين، لكنهما يبقيان فى ذهن المتفرج كمرتكز للفعل الدرامى. وفيما بعد يعودان مع أمهما لوداع چاسون الذى يعتقد أنه توصل إلى حل مرض مع ميديا. إن تأثير المشهد اللاذع يكمن فى معرفة المشاهد السابقة بأن ميديا قد توصلت بالفعل إلى قرار قتل الطفلين. ولكن قبل أن يلقيا مصيرهما تستخدمهما ميديا كأدوات فى تنفيذ الجزء الأول من مخطط انتقامها. إنهما يحملان رداء مسموما وتاجا كهدايا زفاف منها لزوجة چاسون الجديدة. وبعد نشيد كورالى واحد يعود الطفلان بعد أن سلما الهدايا القاتلة، ومعهما أنباء بتأجيل النفى. وتودعهما ميديا متأثرة: "لماذا تحملقان فى ياطفلى، لماذا تبتسمان بهذه الطريقة كما لو كانت تلك ابتسامتكما الأخيرة؟" (١٠١٠-١٠١١). إن إصرارها على القتل يكاد يتحول، لكن هذا لا يحدث، ولهذا فإن المتفرج لا ينظر إليها كشريرة سوف تقتل طفليها دون رحمة ولكن إلى إمرأة دفعها جاسون الى حد اليأس ولهذا فسوف تقتلهما لأنهما الوسيلة الوحيدة التي سوف تؤذيه كما آذاها هو.

إن الصراعات الأخرى في المسرحية قوية، لكنها صراعات يمكن التنبؤ بها. فالمفارقات تختلط بالخداع، أو بواسطة الهدايا المزيفة وبواسطة الوضع الغريب الذى تجد الجوقة نفسها فيه، حيث إنها مروعة بسبب مايحدث لكن غضبها يتساوى مع تعاطفها الذى يمنعها من التدخل. إن الجوقة تغني كثيرا عن الأطفال لكنها تمتنع عن التدخل حتى حين يصل يوربيديس إلى جعل الطفلين يصرخان طلبا للعون بينما تطاردهما ميديا لحتفهما. ويصل جاسون ويتم إخباره بالقتل، بل إن الجوقة تدعوه لفتح الأبواب لكى يرى المنظر المريع.

مايتوقعه المشاهد عند هذا الفاصل هو تقديم مهد صامت على المنصة المتحركة **ekkuklema** التى تدفع من خلف المدخل الرئيسى، فهذا بالفعل مايحدث فى كل المشاهد المماثلة فى المسرحيات الباقية. ولكن هنا يتحول مركز الاهتمام الى أعلى سطح القصر فوق الأبواب حيث تظهر ميديا وقد امتطت عربة أمدها بها جدها هيليوس، أو الشمس، لكى يحميها من أعدائها. بواسطة هذه الحركة الرائعة تتحول

ميديا بذاتها إلى أن تكون إلهة من آلآلهة . والنظرة المتسرعة تثبت أنها تهرب بفعلتها، لكن هذه اللحظة التى نشاهدها هى الجزء الختامى للإطار الخارجى ولميديا مختلفة تسمح بالعودة إلى الأسطورة المعروفة والتى تضمن هروبها. وهناك ظل من الحقيقة يبقى حين تبرر هى أفعالها، لكنها الأن تعدت مستوى الألم. وعلى المستوى المادى الذى يراه المتفرج فإن ميديا تقف أعلى من مستوى مافعلته، بينما ترك چاسون فى المستوى الأسفل يتمنى لمس جسدى الطفلين الميتين ولكن بلا جدوى لأنهما ليسا فى متناول يده. والستارة النهائية فى المسرح الحديث يمكن أن تلجأ إلى تغليف المشهد الصامت وتؤكده. ولكن المشهد كما هو، وبدون طريقة حقيقية لمعرفة كيفية خروج الشخصيات من علي خشبة المسرح، لا ينبئ باكتمال الفعل الدرامى. ورغم هذا فإن أساس المشهد واضح بما يكفى، فالطفلان، أحياء أو موتى، هما اللذان يمنحان المسرحية وحدتها كما أن وجودهما يكشف عن صنعة مسرحية تجعل من مسرحية **ميديا** شيئا عميقا وأنيا أكثر من كونها مجرد قصة انتقام شرير.

يستخدم يوربيديس الأطفال فى مسرحية **جنون هرقل** أيضا. فأبناء البطل الصغار، مع أمهم ميجارا وجدهم أمفيتريون، يفتتحون المسرحية وهم يتضرعون. وقد حكم ليكوس على هؤلاء الأطفال بالموت، وهو المطالب بعرش طيبة، فى غياب هرقل. لكنهم يحسون بالأمان حين يعود الأب إلى بيته، لكنه سرعان مايقع فريسة لمس من الجنون يسيطر عليه. وهناك روايات عديدة لأسطورة هرقل، ولم يكن من الصعب على المتفرج الأثينى أن يتقبل مسرحية عن هرقل وهو يذبح أبناءه بعد سنوات قليلة من تقديم يوربيديس مسرحيته **أطفال هرقل** وتقديم سوفوكليس مسرحيته **نساء تراخيس** فى فترة زمنية قريبة منها، وهى مسرحية تقدم صورة أخرى لمصير هرقل.

إن المتفرج الإغريقى لم يكن أيضا يكترث بأن يكون للشخصية مواصفات مختلفة فى المسرحيات المختلفة. فالبطل هرقل فى مسرحية **الكستيس** هو خليط من السكير المهرج والبطل المخلص، بينما يبدع يوربيديس فى مسرحيته **جنون هرقل** رجلا قويا، لكنه ضحية لكل من انجازاته وتقلبات الآلهة. والمسرحية تقدم سلسلة آخر من التباينات

بين القوة والضعف، كما رأينا فى مسرحيات عدة ليوربيديس وسوفوكليس. لكن الاحساس بالتناقض فى **جنون هرقل** يكتسب بعداً إضافيًا حين يوضع فى مواجهة الفارق بين الثراء والإملاق والعناصر الاعتباطية التى تخلق هذا الفارق. والجزء الأول من الحبكة يوضح كيفية حدوث هذا.

يقوم أمفيتريون بتقديم ميجارا وأطفالها الثلاثة من خلال الافتتاحية، وبما أنه يتم تقديمهم كمتضرعين فمن المحتمل أنه تم إدخالهم على آلات متحركة، بينما ينفصل أمفيتريون عنهم لكى يقص على المشاهدين قصتهم. والجميع يعتقد أن هرقل قد مات لأنه لم يعد من زيارته للعالم السفلى هاديس لإحضار الكلب ذو الرؤوس الثلاثة سيربيروس، وتلك كانت المهمة الأخيرة فى الاثنتى عشرة مهمة المقررة عليه. وقد استولى ليكوس على الحكم، وهو ينوى قتل ميجارا واطفالها لتوطيد سلطته. ولهذا تؤكد ميجارا ضعفها ووحدتها فى موقفها، ولا يبدو أن الجوقة تقدم أى مساعدة، "فالتوكؤ على عصا...ليس أكثر من صوت..حلم يمشى..مرتعدا".

وبرغم أن أفراد الجوقة يظهرون حيوية أكثر فى الأناشيد الكورالية التالية، إلا أنهم ضعاف ضعف أى جوقة. لكن ليكوس، فى الجانب الآخر يرفل في الصحة لدرجة أنه يتمكن فى أول حديث له من أن يفضح بطولات هرقل. إن هدم الماضى هذا يوضع فى موضعه الصحيح عن طريق أنشودة الجوقة التي تبلغ مائة سطر فى احتفاء بمآثر هرقل، ومن هذا الموقف الذى يبدو ميئوساً منه يبدأ حظ أسرة هرقل فى الانتعاش.

ترتدى ميجارا وأطفالها ملابسهم، أو "ثياب القبر"، وقد اقتنعوا بالموت مصيرا، لكن سرعان مايصل هرقل فى الوقت المناسب. ويبدى هرقل ردود فعل تتناسب مع مايحدث، كما يضع خططا مناسبة لانقاذ أسرته. وكل هذا يتم تنفيذه بشكل طيب، دون أن تكون هناك جدة ملفتة، برغم أن مشاعر هرقل تجاه أبنائه ملفتة، وهى مشاعر يتم تقديمها فى مقطوعة أسرية جذابة:

لن يتركوننى، لكنهم سوف يتعلقون في ثيابى أكثر. هل كنتم على شفا كارثة؟ سوف يكون على أن أقودكم وأنتم متشبثون فى يدى كقارب يقطر زوارقه الصغيرة. [٦٢٩-٦٣٢]

يخرج هرقل وأبناؤه صوب القصر. يصل ليكوس، ويخدع حتى يدخل، ويتم قتله في الحال. ومن المفترض أن تنتهي المسرحية بذلك، فقد اكتمل الفعل الدرامى وتم الانقاذ من المحنة من خلال أحداث متناقضة وانقلابات درامية، مع نهاية تبدو سعيدة. لكن المسرحية لم ينقض منها إلا النصف. هنا تتحول القصة المشوقة فجأة الى تراجيديا قاسية مع وصول الإله إلى سطح القصر، أو بمعنى أدق وصول إلهتين فى شخص "ايريس" رسولة زيوس و "الجنون". ومن خلال رد فعل الجوقة يمكننا أن نفهم أن شكل "الجنون" مخيف، رغم أنها تظهر بعض الممانعة في فرض نفسها على هرقل. وتكشف ايريس أن تلك هى إرادة هيرا، وتذعن "الجنون" وترسل تأثيرها الفاجع لكى يقوم هرقل بقتل أبنائه. ثم تخرج الالهتين، وترقص الجوقة ذلك الجنون، الذى يصاحبه زلزال أرضى. وذلك المقطع مثير ويصدم المشاعر شأن أى عمل من أعمال يوربيديس حتى **عابدات باخوس** التى تطور فكرة شبيهة، بل تأخذها إلى مدى أبعد.

من ذلك الموقف تعود المسرحية إلي طريقها المتوقع، وإن كان طريقا مثيرا للأسى. إن هرقل المجنون، مثل أچاكس عند سوفوكليس، يعاد إلى المسرح على آلة متحركة وهو مربوط حتى تمر نوبة الجنون، وهو فى هذا يمهد الطريق لشخصية مثل أجاڤى فى **عابدات باخوس**، وشيئا فشيئا يصبح هرقل واعيا بما أقدم عليه. وهو يتحول فى المشهد الأخير، مع ثيسيوس، إلى رجل منكسر يحتاج إلى العون للخروج من خشبة المسرح. إن التباينات تكاد تكون مرعبة للغاية فى هذه المسرحية الوحشية المثيرة، ومايزيد هذا التأثير هى أنها تقدم نقيضا لمسرحية سوفوكليس **نساء تراخيس**. فى هذه المسرحية الأخيرة نرى ديانيرا شخصية مهذبة فى وسط عالم همجى، أما هنا فإن يوربيديس يبحث عما هو إنسانى في رجل معروف فى الأساطير فقط من خلال مآثرة. وهناك أبطال آخرون يسقطون من موقع القوة والنفوذ، وهذا السقوط يساعد المتفرج على التفكير فى تقلبات الحياة. أما يوربيديس فإنه يقدم رجلا أسطورى القوة الجسدية لكى يظهر هشاشته أمام عاطفة الأبوة، عن طريق التجسيد الدرامى للتشوش العقلى الذى رفعه ثم أسقطه.

إن مسرحية أكثر تقليدية كان يمكن أن تقدم الإله هيرا نفسها أو أى إله آخر كبديل لإيريس و"الجنون"، لكى تفتتح المسرحية أو لكى تنهيها، ولتكون مسئولة عن سقوط هرقل. أما يوربيديس فإنه يجسد الجنون والانهيار ذاته فى منتصف الطريق لكى يخلق مركزا للفعل المسرحى يكون قادرا على التحليق فوق المسرحية كلها.

من السهل استخدام المفردات الدالة على الدموع في وصف مسرحية **الطرواديات،** وهى واحدة من عدة مسرحيات يجرى يوربيديس أحداثها فيما يلى الحرب ضد طروادة، موازيا بين معاناة الضحايا ولا إنسانية المنتصرين. تجرى أحداث المسرحية أمام مدينة طروادة وقد دمرت وخربت. وهنا يفتتح بوزيدون، واحد من الآلهة الذين ساندوا الحرب ضد طراودة، وهو يودع المدينة . وتنضم إليه أثينا الغاضبة من استغلال الاغريق لنصرهم استغلالا سيئا، ولذلك فهى تطلب مساعدة بوزيدون ضدهم. وهما يتعاهدان على جعل رحلة عودة الإغريق إلى وطنهم مؤلمة بقدر مايستطيعان.

تجرى الأحداث خارج خيمة يتم احتجاز الأسرى الطرواديون فيها، وتلك لحظة بداية المسرحية الفعلية، بينما تتأسى هيكوبى أرملة بريام ملك طروادة على انحدارها من ملكة إلى أسيرة. وسرعان مايمتزج مصير هيكوبى الشخصى بكارثة لأطفالها: كاسندرا التى حكم عليها بالعودة مع أجاممنون، وأندروماك التى قذف بإبنها أستياناكس من فوق سور الحصن. وتعزى هيكوبى نفسها ذلك العزاء البغيض بتشجيع منيلاوس على قتل هيلينى بمجرد عودتهم إلى وطنهم اسبرطة. وتنتهى المسرحية بترنيمة جنائزية تشارك فيها هيكوبى الجوقة التي تعطى المسرحية إسمها، فهم أيضا محكوم عليم بأن يكنّ أسرى.

ذلك باختصار هو كل ماهناك فى المسرحية: صراع قليل، وحبكة أقل، بلا تفريج من استعراض المآسى، وهذا شئ لا ينجح من خلاله إلا كاتب كبير. وهذه المسرحية تعتبر من أعمال يوربيديس الكبرى.

ما الذى يسمو بهذه المسرحية إذن من قلب هذا اليأس الشديد؟ إن اللغة تقدم جزءا من الاجابة، كما هى العادة مع يوربيديس لكن الأهم من ذلك هو الأسلوب الذى يركز به يوربيديس هدفه باستخدام مفردات المسرح الذي كان يكتب له. فالمتفرج على عرض حديث للمسرحية يحتاج إلى تذكير بالسياق التاريخى للعرض الأول للمسرحية حين قدمت بني تاريخين مؤثرين: الأول هو تدمير دويلة ميلوس لرفضها الانضمام الى التحالف الاثينى عام ٤١٦ق.م، والثانى هو الحملة البحرية علي قبرص في نهاية عام ٤١٥ق.م. لقد تم تدمير ميلوس، وذبح رجالها، وبيع نساءها وأطفالها عبيدا. وبعد ذلك بثمانية عشر شهرا قامت أثينا وحلفاؤها بتجهيز حملة مكونة من ١٣٤ سفينة متوجهة الى قبرص، وقد تم تدمير هذه القوة كاملة تقريبا. وربما لم يكن يوربيديس فى وضع يسمح له بالتنبؤ بتلك الكارثة، لكن لم يكن هناك من يعلم أكثر منه إغراء مجد الانتصار ولا الحقيقة المفجعة للمعارك.

ماتقدمه **الطروداديات** على خشبة المسرح هو رؤية مركبة لأهوال الحرب. إن بوزيدون هو إله اسبرطى، يتحالف مع الإلهة أثينا ربة مدينة أثينا لجعل كل إنسان يعانى من ويلات الحرب، حتي المنتصرين منهم. إن أول سطر تنطق به هيكوبى: "إرفع رأسك المسحوقة من الأرض" يدل على أن المسرحية لا تبدأ مع وصول الآلهة ولكن مع المرأة الفانية التي دفعت دفعًا إلى موقعها على منصة متحركة. وبينما تتناقش الآلهة في المستوى العلوى بفرا غ صبر عن مصير الجنس البشرى فإن المتفرجين يشاهدون المرأة الجاثية فى المستوى الأسفل، بمعنى آخر يشاهدون ألم الفرد فى مواجهة التفسير التاريخى وقوائم المصابين الاحصائية. إن هذا قد يظهر وكأنه انتهاك لصيغة فصل الافتتاحية عن الحدث الرئيسى، ولكن يوربيديس لا يستخدم حبكة خارجية هنا. فلا الاله ولا الالهة يظهران مرة أخرى. مايحدث هو أن هيكوبى تبقى طوال المسرحية، حتى أثناء الأناشيد الكورالية. فالشخصيات الأخرى تدخل وتخرج، بينما تظل هيكوبى موجودة دائما، علي مايبدو، حتى تنتهى المسرحية بخروجها مصحوبة بالجوقة، عبر الممر الجانبى، تاركة وطنها للأبد. إن مانشهده هنا هو الامتداد المنطقى للتركيز على

الفرد: فقد جمد ايسخيلوس بروميثيوس، وترك سوفوكليس كريون محط اهتمام النشيد الكورالى، أما يوربيديس فهو يقدم هيكوبى وقد حملت عبء المسرحية فى وقفتها هناك، أو فى انهيارها الذى يحدث كثيرا.

إن كل الشخصيات الأخرى فى المسرحية تظهر في ظل هذا المخلوق البائس: فالجوقة المتناثرة والمشوشة، والتي ربما تدخل من المنظر المسرحى (يقلن أنهن أتين من خيمة أجاممنون) تؤكد قدراتها المحدودة، وتالثيبيوس المتعاطفة فيما بعد، وكاسندرا التى تنزع عن نفسها علامات أبوللو المقدسة كما تفعل نفس الشخصية فى مسرحية **أجاممنون** -كل هذه الشخصيات تأتى إلى هيكوبى كما يأتى إليها أيضا منيلاوس، وهيلينى، وأندروماك وابنها استياناكس. والمشهد الذى يجمعها بأندروماك والطفل هو اكثر مشاهد المسرحية تأثيرا، وهما يستحضران إلى خشبة المسرح على عربة متخمة بالأسلاب، أى أنهما ليسا أكثر من أشياء منقولة. وهذا التأثير يستغرق مداه ويستكمل تأثيره قبل أن تتسرب الأنباء بأن الطفل يجب أن يموت. والمشهد الذى يقدم لحظة الوداع بين الأم والطفل يزداد تأثيره لأن اندروماك تؤخذ أولا كجزء من الغنائم، بينما يبقى الطفل وحده لفترة قصيرة. هذا فى حد ذاته يساهم فى إعادة هيكوبى إلى مركز الاهتمام، فهى التى تحتل مكان الجوقة من خلال أنشودة رثاء بعد أن يخرج الرسول الطفل أستياناكس.

إن عودة الطفل جسداً ميتًا محمولا على درع أبيه هيكتور يبلور فى فعل درامى واحد رسالة المسرحية كلها. هذه الرسالة هى أن الحرب مدمرة: إنها تدمر المدن والجنود كما تدمر البيوت والأسر، وتدمر البرئ مهما كان صغيرا. إن كل شئ هنا ناتج عن حماقة الانسان. فلا يوجد آلهة أو إلهات يشتركون فى الفعل المركزي للمسرحية. والمسرحية تستعرض المذابح فى مدينة لم يبق منها إلا الأطلال، وتشعل فيها النار التى تبقي كمؤثر نهائى في خلفية المقطع الشعرى الأخير. مايبقى فى الذهن هو هاتين الصورتين: الطفل الميت محمولا علي الدرع، والجدة التى تظل حية بينما أبيد كل شئ من حولها.

على العكس من هذا فإن **الكترا** هى مسرحية ذات مشكلة، فهى تواجه الناقد مباشرة بسؤال عن القيم المسرحية لأنها ببساطة قابلة، خطأ أو صوابا، للتفسير السيكلوچى المتساوق والفعال، لكنه تفسير قد يكون غريبا تماما عن التفكير أو النهج الكلاسيكى.

إن مكان وقوع الأحداث يمثل الاشارة الأولى إلى وجود شئ غير اعتيادى حول المسرحية. فالفلاح المزارع يعرف المكان بأنه منزله، كما أن الكترا وأوريست يعلقان علي مظهره الفقير. واهتمام يوربيديس بالمنظر الواقعى يكتسب تأكيداً من تعليق أريستوفانيس الساخر. فإذا كان كل كاتب مسرحى كان يهيئ، على الأرجح، نظاما أساسيان من الأعمدة والوحدات المتحركة واللوحات المرسومة لكى تتلائم مع أهدافه المباشرة فإنه من الممكن الإشارة إلى دار من دور العامة دون تجاوز التقاليد المناسبة لتجسيد مناظر المسرحيات الأخرى فى مسرح ديونيسيوس .

ولكن كيف تم تمثيل المسرحية؟ لقد أعطيت إلكترا، شأن أوريست فى الحقيقة، سطورا ومواقف تجعل تفسير المسرحية يعتمد على مايتم فعله، لا على مجرد القول. إن الخطوط الرئيسية للحبكة اليفة من معالجة أيسخيلوس لنفس القصة فى ثلاثيته **الأورستية**، وسوفوكليس فى مسرحيته **اليكترا**، والتى ظهرت قبل مسرحية يوربيديس بعام أو عامين على الأرجح. فقد قتلت كليتمنسترا زوجها أجاممنون وتزوجت من آيجستوس. ويعود أوريست من منفاه وهو طفل ويقوم، بمساعدة أخته، بالانتقام من أمهما وزوجها . وكل كاتب منهم يقدم هذه المادة من خلال وجهة نظره، وألفة المتفرج الأثنيى مع القصة هى الحافز الذى يعتمد عليه يوربيديس. وقبل أن يفتتح يوربيديس المسرحية تكون الكترا قد تزوجت من المزارع الذى تجرى أحداث المسرحية أمام مزرعته. وبرغم أن المزارع لم يدخل بها، إلا أن إلكترا تختار أن تتصرف مثلما تتصرف زوجة الفلاح، فهى تحضر الماء وتقوم بأعمال المنزل. ثم يصل أوريست لكنه يفشل فى الإفصاح عن شخصيته، لكن أحد الرعاة الكهول يكشف عنها. ثم يقتل آيجستوس وهو يستضيف أوريست وبيلاديس، ثم تقتل كليتمنسترا بعد أن يتم خداعها

بالإرسال فى طلبها لرعاية حفيدها لإلكترا. إن المزارع هو الذى يفتتح المسرحية، غير أن الإلهين التوأم كاستور وبولوكس يصلان لكى يضعا الأمر فى نصابه.

هنا تبدأ المشكلة. فإلكترا مازالت عذراء، هكذا يقول المزارع للمتفرجين، وإلكترا تتحدث عن الموضوع حتى لمن تظنهم غرباء مثل أوريست وبيلاديس. هل يعد ذلك تناقضا ساخرا فى ضوء إدعائها الأمومة -وهى الخطة التى اجتذبت بها أمها- أم أنها إيماءة جوهرية إلى أن الجنس يستحوذ عليها؟ إن إلكترا تلوى عنق الحقائق أحيانا، خاصة حين تصف مأساتها. فهل هذه سمة البطلة المقهورة أم سمة الكذابة بالفطرة؟ هل يعنى هذا أننا يجب أن نكون على حذر من أى شئ تقوله فى المسرحية مادام لا يوجد مايعززه فى مناسبات أخرى؟ وأوريست يحتاج نصيحة إلكترا فى كيفية إتمام القتلين، فهل هذه وسيلة الكاتب المسرحى لبسط مناقشة الخطط المناسبة لهما، أم أن ذلك دليل على أن أوريست رجل ضعيف لم يقدم على فعلته إلا بواسطة أخته المتعصبة وبيلاديس العنيد، وهى فعلة تناقض طبيعته وقناعاته؟

إن أى تجسيد للمسرحية لا بد وأن تواجهه مثل هذه الأسئلة، لكن التجسيد المسرحى ليس بالضرورة وسيلة الاقتراب من نوايا يوربيديس. وهناك مثال واحد يوضح هذه الحقيقة فأوريست يرى إلكترا لأول مرة فى بدايات المسرحية، ونظرا لمظهرها فهو يفترض أنها أمةً، ويقرر أن يتسقط الأخبار لمعرفة مكان أخته. أما إلكترا فتدخل حاملة ماء من النهر، وهى لا تستطيع أن ترى أوريست وبيلاديس، ولكن مقطوعة شعرية تزيد عن خمسين سطرا تكشف عن أنها حقا إلكترا، فماذا يكون الفعل المسرحى المصاحب لذلك؟ إن أوريست وبيلاديس يختبئان ولكن ليس في مكان بعيد يعوقهما عن قطع طريقها إلى باب البيت حين يظهران من مكمنهما. فهل يظهر أوريست رد فعل تجاه المخلوقة البائسة التى ظنها أمة والتى ظهر أنها أخته، وهل يظهر رد فعل على بيلاديس؟ وهل بيلاديس هو ذلك المخلوق المتوارى فى الظل والذى يقف فى خلفية أحداث مسرحية أيسخيلوس **حاملات القرابين**؟ إن أوريست يعرف الآن من تكون

إلكترا، وهو يحاول أن يستكشف ما إذا كانت الجوقة أهل للثقة، وحتى بعد أن يتأكد من ذلك فإنه يتجاهل إخبار إلكترا عمن يكون هو لثلاثمائة سطر. والسؤال هو لماذا؟ إن الإجابتين الوحيدتين الممكنتين هى أن ذلك إما أن يفسد الحبكة، وهذا يجعل من يوربيديس صانع مسرحيات ضعيف يضع الاتساق الظاهرى فى مكانة تالية للبناء الدرامى الصحيح، أو أن أوريست قد قرر بعد أن رأى إلكترا ألا يخبرها بهويته. والنتائج المرتبة على ذلك خطيرة حقا.

حين يصل الراعى يكون أوريست وبيلاديس فى المنزل حيث يتم استضافتهما، وحين تخرج الكترا لتحيته يبلغها الأنباء بأن أوريست لا بد وأن يكون قد وصل سراً لأن غريبا قام بزيارة قبر أجاممنون. لكن إلكترا تستبعد الفكرة فورا، ولهذا يقوم الراعى بتذكيرها بدقة بالعلامات التى جمعت بين أوريست وإلكترا عند ايسخيلوس: مظهر الشعر، آثار الأقدام، وقطعة من القماش المنسوج. لكن الكترا تستبعد كل هذه العلامات فى لهجة حادة وقوية نظرا لكونهم وسائلا سخيفة لتعرف أخ وأخته. عند تلك النقطة يخرج أوريست من الكوخ، ويتعرف عليه "الراعى" من خلال أثر لجرح فيه. يعترف أوريست بهويته، ثم تتأكد إلكترا أخيرا أنه شقيقها.

هذه الاستثارة الواعية والجلية للمشهد كما كتبه أيسخيلوس يجب أن تكون مفتاح فهم المسرحية كلها. والمشاهدون هنا يسألون، بل يدفعون دفعا، إلى المقارنة مع رواية أيسخيلوس، بل ربما مع رواية سوفوكليس أيضا، ومحاولة العثور على شئ جديد عند يوربيديس. والجديد هو أن إلكترا هنا موجهة الرغبة، ومنكفئة على ذاتها، بل ومخبولة، أما أوريست فيظهر هنا كشخصية غير بطولية، مترددة، وجبانة. إن فخ العقلانية يطل دائما عند التعامل مع يوربيديس، كما أن جاذبية التزيد في قراءة إشارة هامشية عنده أمر وارد، ورغم ذلك فإن يوربيديس ذاته هو الذى يدعونا إلى مضاهاة منهجه الدرامي بمناهج من سبقوه من كتاب المسرح، وهكذا تبزغ، ولا نقول تنشق، مسرحيته كعمل درامى عظيم الاتساق فى تربة تعتمد على اللابطولية. إن أوريست يتردد فى إظهار شخصيته لأن أخته ليست الأخت التي كان يتوقعها، وهى بدورها تتردد في قبول

الشقيق الذى وجدته لأن الصورة التى تحتفظ بها فى عقلها صورة لشخص أكثر قوة بكثير. وقد أقتيد أوريست إلى قتل أيجستوس بشكل وحشى وغير طبيعى. ويوربيديس يحشد لكليتمنسترا اكبر عدد من الأوراق، كما أن مصرعها على يد أولادها ليس أكثر من مجزرة غير مبررة، ولا يمكن تسويغها. والإلهان التوأم اللذان يرتبان كل شئ فى النهاية يقدمان أكثر المقابلات وضوحا بين متطلبات الأسطورة كما تظهر فى المستوى العلوى، أى كما تظهر على الرافعة **mechane**، وحقيقة القتل الأسرى كما تظهر على مستوى خشبة المسرح.

مثل تلك الصورة الختامية للمقابلة بين الاسطورة والواقع يمكن أن تقابلنا فى عدة مسرحيات ليوربيديس، لدرجة تكاد فيها أن تصبح بصمته الأساسية. ومسرحية **عابدات باخوس** تستكمل هذه الفكرة، وكما هو الشأن مع مسرحية **ميديا** فإن الشخصية الرئيسية هنا، وهى ديونيسيوس، يصبح هو إله من الآلة لنفسه، ولكن في حين يتم ترقية ميديا إلى مستوى الألوهية كنتيجة متناقضة مع الطريقة التى تصرفت بها فإن ديونيسيوس هنا ومن البداية هو إله ورجل فى ذات الوقت.

من اللحظات الأولى للمسرحية يعرف ديونيسيوس نفسه المتفرجين كإله "يتخفى فى صورة إنسان". وبرغم أن هناك مقطوعة مفتقدة من نهاية النسخة الخطية، إلا أنه يبدو أن ديونيسيوس يعود للظهور في النهاية. وهنا يتم تشظية الإطار المعتاد عن طريق جعل البشر يتحدون ويرفضون سلوكه بينما تظل الجوقة التي تعطى المسرحية إسمها مؤمنة به.

إن العلاقات الأسرية الوطيدة لبيت آل كادموس تمثل مركز ثقل المسرحية التي تحتوى على عناصر عديدة مبتكرة ومثيرة للجدل رغم أن بعضها قد يمر النظر فوقه عابرا. إن حالة من الأسى تنتاب ديونيسيوس لأنه لم يقبل كإبن سواء لزيوس أو لأمه الأرضية أجاقى. فالجزء الإنسانى فيه معزول عن أسرته، والجزء الالهى يمنحه القوة الخارقة. وأسرة كادموس التى يريد الانتماء إليها ليست بلا خطايا: فالملك بنثيوس صغير، ومتطهر، ولا يملك الحيلة المناسبة لمواجهة الكارثة التي يواجهها. لكن حبه لجده

كادموس هو الذى يجعله يهاجم تيريزياس ويوبخه بقسوة لأنه جعل الرجل العجوز يبدو أحمقا فى العلن. وسواء فى هذا المشهد المبكر أو حين يعود بجثمان بنثيوس فإن حب كادموس لحفيده وابنته أجاڤى هو الذى يسيطر عليه ويحركه. والمشهد الأخير يوضح هذا بأسلوب مسرحى حين يقف الإله في المستوى العلوى وقد انقطع اتصاله بالبشر: وهو الاتصال الذى يشتهيه ويرفضه نصفه البشرى.

النصف الآخر من خواص ديونيسيوس هو طبيعته الخارقة، ولأنه إله الكرم، إله النشوة، إله المجون فإن قواه مخيفة. وفى مسرحية **جنون هرقل** يصاب البطل بالجنون الذى يتم تجسيده فى شخصية، ولكن نزوة هيرا هى التى توجه هذا الجنون. وأوديسيوس يمتلك مثل هذه القوة ويوجهها بنفسه. فالنسوة المتاثات به فى الجبال لا يدركن مايفعلن، كما أن الجنون يصيب بنثيوس بمجرد أن يمارس ديونيسيوس تأثيره. إن الجنون يوجد كمرض، لكن ديونيسيوس نفسه هو شئ أكبر من ذلك، ومن خلال الجوقة يعطى الكاتب المسرحى ذلك الدين شكله المكتمل.

إن جوقة **عابدات باخوس** تقدم المفهوم المسرحى الكامل في الدراما الإغريقية كلها. والمسرحية تعالج وصول الديانة الديونيسية الى طيبة، ومعارضة ملكها بنثيوس، إبن عم ديونيسيوس، لها . وديونيسيوس يقضى عليه. لقد أتى ديونيسيوس من آسيا على رأس مجموعة من المؤمنات به، وهم عابدات باخوس اللاتى يشار اليهن فى عنوان المسرحية واللائى يشكلن الجوقة. وبنثيوس لا يقدر ديونيسيوس حق قدره، كما أن هذا الإله لا يفصح عن نفسه حتى حين يأمر بنثيوس بالقبض عليه. وبدلا من أن يفعل هذا فإنه يبدأ فى استخدام تأثيره "المنوم" على الملك ويشجعه على ارتداء زى النساء لكى يتمكن من الذهاب الى الجبال لرؤية الشعائر الباخية. هذه الشعائر تؤديها نساء طيبة اللاتى تقودهن أجاڤى، أم بنثيوس، وخالاته. هؤلاء النسوة يمسكن بنثيوس ويمزقنه إربا ظنا منهن أنه أسد. هذا الفعل بالطبع يرويه "الرسول"، لكن أجاڤى تعود إلي خشبة المسرح حاملة رأس إبنها على صولجانها، ثم يعيدها كادموس تدريجيا إلى وعيها فتتمكن من فهم مافعلته.

فى مثل هذه الحبكة المعتنية بالموت لا مفر من وجود صدمات مثل رؤية كادموس وتيريزياس يرتديان زى الباخيات بينما أحدهما كهل يساند صديقه الأعمى فى مشهد يتوازى مع رؤى كتاب منتصف القرن العشرين مثل بيكيت أو جيلدرود، ومثل الصراع بين بنثيوس الرجل العسكرى وديونيسيوس الإله ذو المظهر الانثوى بشعره الطويل وقناعه المتبسم، ومثل الهزة الأرضية التى يعلن خلالها ديونيسيوس أنه يدمر القصر، ومثل بنثيوس مرتديازى امرأة، عابرا خشبة المسرح وهو يتأود، متعجبا ما إذا كانت ثنايا ثوبه مستقيمة أم لا، ومثل تلويح أجاقى عاليا برأس ابنها معتقدة أنه أسد بينما ترقد بقية الجسد تحت قدميها. كل هذه المشاهد تسهم في تحقيق قوة تأثير المسرحية. لكن الجوقة هى الدين ذاته وقد تجسد فى أشخاص، ففى غنائها ورقصها وردود فعلها تجاه الأحداث تكون الجوقة توضيحا لديونيسيوس فى جميع تحولاته: المعجزة، والهارب، والمنتشى، والعربيد.

لا يمكن أن يفوت القارئ ملاحظة أن تقاليد العرض المسرحى التى قدمتها فى البداية مستقاة من الجوقة القوية والحيوية، تلك الجوقة التى تغيرت أدوارها كثيرا فى أعمال سوفوكليس ويوربيديس. ومن المحتمل أن تكون الجوقة عند هذين الكاتبين المتأخرين قد ساهمت في مغزى ومظهر العرض المسرحى ككل، لكن مركز الاهتمام انتقل بعيدا عن الأوركسترا **orchestra** التى تحتوي نظام المجموعات الى الاستجابات الفردية التى أبرزها وجود الممثل الثالث. وفى مناقشتى لأعمال سوفوكليس ويوربيديس تجاهلت تقريبا دور الجوقة باستثناء الإشارة إلى احتفاظها بطبيعة مرنة واستجابتها بالحركة للحظات الصراع أو التوتر التى تدور حولها المسرحيات.

وربما قلل هذا التجاهل من توضيح كيفية مشاركة كل جوقة فى مسرحيات النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد. لكن الطريقة التى يستخدم بها يوربيديس الجوقة في مسرحية **عابدات باخوس**، وهى آخر مسرحياته، تكشف بوضوح عن أن الجوقة التي احتلت مكان الصدارة منظريا لم تكن، فى أكثر التقديرات محافظة، إلا شيئا ساكنا قبله.

إن كل نشيد كورالى فى **عابدات باخوس** مصمم لكى يكشف عن وجه من وجوه الدين، وعن أن الطبيعة المزدوجة للتجربة الديونيسية تتلائم تماما مع شكل الجوقة التراجيدية. إن الجوقة فى بعض مسرحيات يوربيديس تتخذ موقفا من الشخصيات والأحداث الدرامية ربما يفهم منه أنه انعكاس لرأى المؤلف ذاته. كما أنها في مسرحيات أخرى تظهر مشتته، أو متوازنة، أو لا صلة لها بالمسرحية على الاطلاق. فى مسرحية **إلكترا** مثلا يبدو أن الجوقة تغير من انحيازها، فإن تعاطفها مع إلكترا يتبخر فى ضوء أفعالها. فى **عابدات باخوس** فقط تبرز الجوقة كهوية نابضة بالحياة مثلما يحدث عند أيسخيلوس. إن القول بأن يوربيديس يعود إلى نموذج أيسخيلوس لكى يصوغ جوقة الباخيات يحمل فى طياته الكثير من التبسيط. إن الجوقة عند أيسخيلوس ربما تكون قد عكست بردود فعلها ماتقوله الشخصيات الرئيسية، وبهذا تكون قد ساهمت فى صياغة رد فعل المتفرج. لكن الجوقة فى **عابدات باخوس** هى تجسيد للاأخلاقية الدين الديونيسى بكل مفاتنه، وحين يهدد بنثيوس بأن يبيع الجوقة كالعبيد من أجل "إسكات طبولهن وصنجهن"، فإن ذلك تعّد أكثر من اعتراف غائم بوجودهن أمامه أثناء تعامله مع ديونيسيوس. إن ذلك اعتراف واضح بأن الجوقة هى التي قدمت الايقاع المرافق للمشهد السابق، بل وعلى الأرجح لكل المشاهد التي تجرى أمامها، منذ لحظة دخولها لأول مرة. وربما كان من الصعب إثبات القول بأن الجوقة تهتاج حين يوبخ الملك تيريزياس، وتتآمر حين يخرج ديونيسيوس الملك بنثيوس عن طوره، وتنظر فى حبور الى الوصف الدموى لموته، بل ربما تنحو قليلا بالتعاطف على الذاهلة أجاڤى. ليس هذا غريبا. فإذا كان بنثيوس يهتم بها اهتماما ضئيلا وهى تهدر وتهذى بشأن ساحة منزله فإن تلك ليست إشارة إلى أن دورهن فيما يحدث ضئيل بقدر ماهى تأكيد على دور الجوقة كوسيلة من وسائل العرض المسرحى فى الدراما الإغريقية. وشأن العدار الحى النابض التي كانت الدين ذاته فإن يوربيديس يقدم هنا فكرة قوية لا تضاهى، فبعد ذلك لم تعد الجوقة بمثل هذه القوة فى الدراما أبدا.

(٨)

يوربيديس
الكوميديات

لم يكتب يوربيديس أى مسرحيات كوميدية وفقًا للقواعد الأرسطية عن الكوميديا، ولم تدل السجلات على دخوله فى أى مهرجان من هذا النوع، فقد كانت الأنواع المسرحية منفصلة عن بعضها فى مدينة أثينا . وقد استطاع أفلاطون أن يحصل بسهولة على موافقة مجادليه فى *الجمهورية* بأن نفس الرجل لايستطيع كتابة التراچيديا والكوميديا بنفس الجودة، أو التمثيل فيهما إذا ما شئنا الدقة. والنتيجة المنطقية لهذا هى أن الممثل يستطيع القيام بدور واحد بشكل جيد، وهذا مايجعل من الجدل كله جدلاً فلسفيًا وليس جماليًا . ولكننا مع ذلك نستطيع أن نبنى عليه القول بأن أى كاتب مسرحى من كتاب الفترة الكلاسيكية لم يكتب أو ينافس بمسرحيات تراچيدية ومسرحيات كوميدية تنتمى إلى النوع الأرستوفانى. ولكن كتاب التراچيديا قدموا المسرحيات الساتيرية التى كانت تكون الجزء الرابع فى أى رباعية، وكان هذا تقليداً قديمًا . وبرغم انفراط الروابط المباشرة بين المسرحيات المسلمة للتنافس خلال القرن الخامس قبل الميلاد فقد احتفظت المسرحية الساتيرية بمكانها .

كانت المسرحية الساتيرية معالجة بيرلسكية * قصيرة لموضوع من الموضوعات الأسطورية. ويبدو أنها كانت تحمل بعض سمات الكوميديا القديمة كما ازدهرت على يدى أيستوفانيس على وجه الخصوص، ولهذا فليس من المدهش أن يقبل كتاب المسرح الأثينى العمل فى هذا الإطار – ولكن الدليل الذى نعتمد عليه دليل دقيق . فلم يصل إلينا إلا مسرحية ساتيرية واحدة مكتملة هى ***كيكلوبس*** ليوربيديس ، ونصف ساتيرية هى ***قصاصو الأثر*** لسوفوكليس . و ***كيكلوبس*** تعتمد على موضوع مأخوذ من هيوميروس ، كما أن دعابتها دعابة هوميرية أيضاً لأنها تركز على المشقة الجسمانية.

* البيرلسك Burlesque هو تقليد هزلى لعمل مسرحى أخر أو هو محاكاة تهكمية مترفقة للأعمال الجادة والضخمة . (المترجم)

إن مسرحيات ايسخيلوس الباقية تظهر القليل من الترويح الخفيف ومع ذلك فإن أيسخيلوس مشهور بقدرته على كتابة أفضل المسرحيات الساتيرية. ولكن الترويح فى المسرح شىء أكبر من مجرد كتابة بعض السطور المضحكة . وربما كانت تلك الأناشيد اللطيفة وغير الملتزمة التى تؤديها الجوقة بين خطابات التحاور تعتبر "ترويحًا" بإعتبار أنها تعكس فهم المتفرجين للجدل الدائر وأنها تستبق استجابة الشخصية الدرامية. إن إيقاع العمل الدرامى يعد شيئًا رجراجا يقوم المؤلف والمخرج والممثلون بالتحكم فيه، والنظرة الأولى إلى أى تراجيديا إغريقية قد توحى بالكثافة الشديدة لكن الأمر لايحتاج إلى حساسية كبيرة لاكتشاف أن أى مسرحية إغريقية توازن بين الفعل المسرحى والخطاب بدقة، وأن اختيار مكان وقوع الأحداث داخل إطار الانشاد الكورالى مصنوع بعناية . ولو استخدمنا أى قياسات نقدية حديثة لاكتشفنا أن الإغريق قد صنعوا مسرحياتهم بشكل جيد .

إن ايسخيلوس يقدم فى مسرحياته تغيرات فى الايقاع وبلمسات من الترويح الخفيف حتى لو كان تقديم شخصية مثل المربية فى مسرحية ***حاملات القرابين*** يتميز بالتفرد الشديد . ومهما قيل عن ***الأورستية*** فإنها تقدم نهاية تدل على الانتصار، وربما احتوت ***البروميثية*** على نهاية شبيهة ، وكذا الأمر مع رباعية ***المستجيرات*** * . ولابد وأن الأمر كان كذلك مع ***الفرس*** ، خاصة من وجهة نظر الأثينيين .

ولقد طور سوفوكليس الابتسامة الساخرة عند لحظات التعرف الدرامى، وهى لمسة تعتمد على المفارقة التى تمكن المتفرج من تقييم اللحظة الدرامية من خلال معرفته السابقة بالحقيقة. ولقد كانت تلك واحدة من قواعد منهج سوفوكليس المسرحى فى أقوى تمثلاته ، وهى قاعدة تظهر بوضوح فى أحداث من عينة إخفاء جثة كليتمنستمرا تحت الأغطية فى مسرحية ***الكترا*** ، وهو إخفاء لايتعلق بالحبكة فى المقام الأول لكنه يتعلق بخلق الحيوية فى العرض المسرحى .

* الجزء الثانى بأسم "المصريون" ، والثالث بأسم "بنات دناوس" ، أما المسرحية الساتيرية فبأسم "أميمونى" وهو إسم إحدى بنات دناؤوس . **(المترجم)**

والتقط يوربيديس الخيط وبذل غاية جهده فى الجانب المتعلق بلحظات الموت فى الدراما ، بل لعله علمه لسوفوكليس . وهناك مسرحيتان سبق النظر فيهما فى الفصل السابق وهما يقدمان دليلا كافياً على هذا القول .

إن مشهد التعرف فى مسرحية *الكترا* يحتوى على الراعى الذى يقوم بكشف هوية أوريست بعد وصوله ، وهو وصول لم يتوقعه الراعى العجوز أبدا . وحوار المسرحية يدل على الفعل الدرامى فيها :

أوريست : إلكترا ، صديق من هذا الأثر القديم من بنى الإنسان ؟

إلكتـــرا : أيها الغريب ، هذا هو الرجل الذى ربى أبى .

أوريست : ماذا تقولين ؟ هذا هذا هو الرجل الذى أخفى أخيك؟

إلكتـــرا : هذا هو الرجل الذى أنقذه، هذا إذا كان مازال حياً .

أوريست : أوه، لماذا يحملق فىّ كرجل يفتش عن الدمغة فى قطعة من الفضة؟ هل يظن أننى أشبه شخصاً آخر؟

إلكتـــرا : ربما كان سعيداً لأنه رأى صديقًا لأوريست .

أوريست : نعم ، أوريست صديقى . ولكن لماذا يحوم الرجل حولى ؟

إلكتـــرا : إننى مندهشة أيضاً أيها الغريب لما يفعله الرجل .

الراعـــى : ابنتى الكترا ، سيدتى : صلى للآلهة .... (٥٥٣-٥٦٤) .

إن رفض أوريست مواجهة الرجل هو دليل القلق الناشىء عن تطور الأمور لدرجة أن التحية الفعلية بين الأخ وأخته بعد ذلك بخمسة عشر سطراً تظهر فى سياق كوميدى من الفزع المتبادل .

ومسرحية *أوريست* تحتوى على مقطع غريب تظهر فيه نفس الشخصية ولكن بسمات مختلفة . فإلكترا تنجح فى دخول القصر كجزء من الخطة المدبرة ضد هيلينى وهيرميون . فالجوقة تسمع بعض الصرخات لكنها تحاول التغطية عليها ، ثم يصل "الرسول" ليخبر من بالخارج عن الأحداث التى حدثت تواً فى الداخل . لكن هذا الرسول هو أسير من فريجيا مما يعنى أن لغته الإغريقية هى رطانة تقترب من رطانة

تلك الشخصية من سايثيا فى مسرحية أريستوفانيس ***النساء فى أعياد الثيسموفوريا*** ، وهى رطانة لاتزيد كثيراً عن رطانة تلك الشخصية من تريبال فى مسرحية ***الضفادع*** والتى تصدر أصواتاً غير مفهومة لدرجة أن رفيقيه يعلنان أنه يقول بالضبط مايريدان منه أن يقول . والترجمة التى أقدمها هنا تعطى نكهة حديث الأسير الفريچى، وإن لم تكن ترجمة حرفية :

سيف آرجوسى حاول قتلى . نفدت من الموت أنا ، فى رجلى صندل تركى . من فوق السطح . هه هه ثم انحشرت بين عروق السطح . اطلع انزل وقعت . أين أروح . آه . الحقونى . أين أروح الآن ياسيدات. (١٣٦٩-١٣٧٦)

لابد وأن الأسير قد بدا مضحكاً حين دخل وهو يتسلق على سطح المنظر المسرحى. والحكاية التى يجب أن يحكيها تتعلق ببتر أعضاء ومعجزة داخل القصر ، وبمجرد إنتهائه من حديثه يدخل أوريست الذى يوبخ الرجل المسكين الذى كان يهذى بكلام غير مفهوم بسبب خوفه . ويلقى أوريست بعض التعليقات الساخرة على الرجل قبل أن يتعرف عليه . ولايمكن إنكار أن هذا المشهد يظهر أوريست بطريقة غير لطيفة بأى مقياس من المقاييس ، إلا أن العبد الأسير يبدو شخصية كوميدية دون شك . ومع هذا كله فإن ذلك ليس المؤثر الكوميدى الوحيد فى مسرحية مشهورة بنكاتها المستترة على حساب الجوقة التراچيدية .

إن المواجهة الأولى فى المسرحية بين إلكترا وهيلينى تحدث عبر شخصية أوريست النائم الذى يعانى من نوبة جنون عابرة بسبب قتل أمه . ثم تغادر هيلينى خشبة المسرح مصطحبة معها ابنتها هيرميون فيما تلمح الكترا الجوقة داخلة . وبسبب قلقها من إيقاظ أوريست فإن الكترا تحاول منعهن من سلوك مسلك الجوقة : "بهدوء ياصديقاتى. برفق من فضلكن . لاتصدرن صوتاً أو همسة." وتستجيب الجوقة بقولها . " ها نحن نسير على أطراف أصابعنا" . وتناشدهم إلكترا:"ابتعدن عن مرقده"، وتستجيب الجوقة منشدة" أنت على حق. سنطيعك." موسيقاكن صاخبة". "لاتنطقى إلا همساً"... هكذا يستمر المشهد مع الكترا التى تحاول إبعاد الاثنتى عشرة إمرأة عن

خشبة المسرح، لكن الجوقة لاتترك المسرح بسبب كونها جوقة. لكن اهتمامًا مفاجئًا بأوريست يجعلهن يوقظنه خوفًا من أن يكون صمته دليل على موته .

إن النقطة التى أحاول بلورتها هنا هى أن ميل يوربيديس إلى الجو النفسى ميل ضئيل يلونه ميله إلى الجروتسك . إن هذا الميل بالإضافة، إلى افتتانه باصطناعيه خشبة المسرح الواضحة، يجعله الوحيد من بين كتاب التراچيديا الثلاثة الذى يبدو متوافقًا مع حساسيات القرن العشرين ومع مسرح يعتمد على "الاحتجاج والتناقض".

إن القول بوجود عناصر كوميدية فى بعض مسرحيات يوربيديس، إن لم يكن فيها جميعًا، لايعنى أن مسرحيات مثل *إلكترا* أو *أوريست* هى مسرحيات كوميدية خالصة. وهناك خمس مسرحيات له يغلب عليها طابع الخفة ، إن لم نقل الطيش، وهى مسرحيات يمكن اعتبارها "رومانسية"إذا كنا نبحث عن تسميه جديدة وفى هذه المسرحيات فإن العنصر الكوميدى يقضى فعليًا حتى على الجوهر التراچيدى لها . أول هذه المسرحيات هى المسرحية الساتيرية ***كيكلوبس*** والأخرى هيب ***الكستيس*** التى احتلت مركز المسرحية الساتيرية حين تم تسليم الرباعية المسرحية ، وهذا يدل على نوع من الاحباط الذى أصاب يوربيديس بسبب التصلب الذى واجهه بسبب التصنيفات التى فرضها المهرجان .

والمسرحية الساتيرية ***كيكلوبس*** مسرحية قصيرة كما أنها عابثة عن قصد، وربما كانت تلك مسرحية ذات وضع متفرد من وجهة نظرنا لكنها تمثل العديد من المسرحيات من ذات النوع. والهدف الأول لأى مسرحية ساتيرية هو إعطاء فترة راحة للمتفرجين بل وللمؤديين أيضًا عن طريق تقديم خلاصة ثلاث مسرحيات تراچيدية من خلال مقطوعة كوميدية ترتبط معهم فى موضوعها، وأحيانًا فى حبكتها ، كما يشهد بذلك العديد من عناوين المسرحيات المفقودة . وهذا كله يعنى أن تلك المناسبة الجادة كانت تنتهى نهاية تهريجية .

ولايعرف عن طريقة تجسيد هذه المسرحيات على خشبة المسرح اكثر مما هو معروف عن التراچيديا أو الكوميديا ، ولكن بعض رسوم الآنية تشير إلى أن التناقض المسرحى كان يحدث بسبب مجاورة شخصيات جادة ومواقف ذات جوهر جاد مع تهريج الجوقة الساتيرية التى يرأسها سايلنوس، أو ديونيسيوس ذاته فى مناسبات أخرى . وحبكة ***كيكلوبس*** تتبع ماكتبه هوميروس فى ***الأوديسة*** حين يأسر دوليفيموس ذو العين الواحدة أوديسيوس ورجاله ثم هروبهم بعد أن يسكرونه ويفقأون عينه . إن المزحة الواردة عند هوميروس حين يطلق أوديسيوس على نفسه "لا أحد " تظل موجودة لكن يتم استغلالها بإعتبارها وسيلة الجوقة للسخرية من بوليفيموس بدلاً من أن تكون توضيحاً لدهاء أوديسيوس فى منع ***كيكلوبس*** من الحصول على مساعدة زملائه .

لكن الأغنام تمثل مشكلة : فبوليفيموس راع ، وسبب وجود جوقة الساتيروى الأول هى تحطم سفينتهم ولجوئهم إلى الشاطىء واضطرارهم لمساعدته ، هكذا يقول قائدهم سايلنوس فى الافتتاحية . وحين تدخل بقية الجوقة بعد عدة أسطر نجدهم "يسوقون" قطعانهم أمامهم:

من ذا الذى يهتم بتسبكم ؟ إلى أين تخرجون؟ تتسكعون على الصخور؟ انزلوا هنا فوراً، أيتها الحيوانات ذات القرون ... توقفوا عن النطح وادخلوا إلى الكهف. (٤١ ومايليه).

ولابد وأن دخول الجوقة كان نوعًا من الرقص، وأن الخراف كانت إما حقيقية أو متخيلة أو تم التعبير عنها بطريقة ما . ومن الغريب أن سايلنوس يطلب من الجوقة أن تصطف حين يرى أوديسيوس وبقية الاغريق، تاركين "الاغنام" لبعض الخدم . وليس معروفًا ما إذا كان هؤلاء الخدم يمثلون شخصيات ترتدى أزياء وأقنعة أم كانوا يقفون بعيدًا عن الحدث الدرامى كمديرى خشبة مسرح "غير مرئيين" . إن تقاليد خشبة المسرح يمكن أن تستوعب أى من الأفتراضين سواء فى التراچيديا أو المسرحية الساتيرية، لكن السؤال هو لماذا ظهرت الحاجة إلى مثل هؤلاء الخدم أصلاً فى ***كيكلوبس*** ؟ فلو كانت تلك الأغنام هى ممثلون يرتدون الفرو لكان من السهل عليهم

الخروج دون عوائق صوب الكهف. أما إذا لم يكن لهم وجود على الاطلاق وأن الجوقة قامت ببساطة بالإيهام بوجودهم فإن ذلك يعنى أن أى شىء يفعله الخدم سوف يؤدى إلى إرباك الموضوع بدلاً من توضيحه . بقى احتمال واحد بالضرورة وهو أن جوقة الساتيروى دخلت تسوق أمامها أغناماً حقيقية وأن عدداً مناسباً من الخدم كان موجود أيضاً لكى يقوموا بإخراج الأغنام بعد انتفاء الحاجة إليهم .

إن نهاية المسرحية تؤكد أن تلك كانت النية الحقيقية. فعند هوميروس نجد خروج أوديسيوس ورجاله من الكهف يتم عن طريق التعلق ببطن الأغنام لحظة خروجها من الكهف وذلك لأن بوليفيموس جالس عند المدخل لمنع الرجال من الهروب. أما فى مسرحية يوربيديس فإن الجوقة تخدعه لكى يبتعد عن المدخل . والمشهد كما هو عند هوميروس كان يمكن تجسيده عن طريق أغنام/ممثلين، وليس عن طريق أغنام حقيقية على الإطلاق. إن قرار يوربيديس بتجاهل عنصر مألوف فى الأصل الهوميرى ربما يعود إلى استحالة تجسيد المشهد بالوسائل المتاحة ولذلك فإن عليه أن يرتب مخرج الكهف بطريقة أخرى .

فى مناطق أخرى من المسرحية هناك وسيلتان توضحان مدى التقارب بين التجسيد التراچيدى والساتيرى ، وهما تؤكدان على نظام معين لتقنية يوربيديس فى استخدام خشبة المسرح . ففى لحظة وصول أوديسيوس ورجاله فإنه يلاحظ أن المكان عبارة عن كهف وأن المجموعة التى تقف هناك هم ساتيروى . أما الشىء الذى لايعرفه فهو أين تحطمت به وبرجاله السفينة ، ولهذا فهو يسأل سايلنوس :

أوديسيوس : ماهذا المكان ؟ من الذى يعيش هنا ؟

سانيلوس : ذلك هو إتنا ، أعلى جبل فى صقلية .

أوديسيوس : وأين أسوار المدينة وأبراجها ؟

سايلنوس : لايوجد ، فهنا مجرد صحراء أيها الغريب .

أوديسيوس : لايوجد رجال على الاطلاق ؟ أم أن الموجود حيوانات برية فقط؟

سايلنوس : هنا يوجد عدد من ***الكيكلوپس*** ، يعيشون فى كهوف وليس فى بيوت مسقوفة . (١١٣-١١٨).

لقد استخدمت مسرحيات أخرى نفس مكان الأحداث، وهي مسرحيات تلفت النظر إلى المكان بطريقة تؤدى إلى فهم أن تجسيد المكان كان يتم بإستخدام بعض الرموز وليس بطريقة توضيحية. وقد كتبت مسرحية ***كيكلوبس*** قبل مسرحية سوفوكليس ***فيلوكتيتيس*** التى يوصف فيها كهف البطل بالتفصيل. ويبدو أن يوربيديس هنا يسخر من أسلوب تجسيد المكان بهذه الطريقة. فأوديسيوس يلفت الانتباه إلى المنظر المسرحى . وإلى الفارق بين الكهف والمنزل المسقوف بسبب التشابه بينهما . ويتم تعضيد هذه المزحة الداخلية حين يصل ***الكيكلوبس*** ويحض سايلنوس الاغريقى على الاختباء فى الكهف. ويعترض أوديسيوس قائلاً أنهم سوف يقعون جميعًا فى المصيدة، ثم يواجه الكيكوبس وتكون النتيجة أنه يجبر ورجاله على دخول الكهف. فى المشاهد التالية يخرج أوديسيوس ويدخل إلى الكهف حينما يريد، برغم أن بقية الإغريق لايستطيعون ذلك. والمناسبة تفرض منطقها الخاص، وهو المنطق الذى يفرض قيام ممثل بلعب دور ***كيكلوبس*** "العملاق" حتى ولو تم تضخيمه وإلباسه قناعًا خاصًا . إن حجمه لايمكن أن يكون قد وصل أبدًا إلى درجة لاتتناسب مع الهجوم المنظم الذى يشنه أوديسيوس ورجاله ، أو إلى درجة قيامه بشقلبة رجل فى الهواء بأكعابه وضربه ضربة تدمر مخه ، وهذا هو المصير الذى يلقاه بعض رفاق أوديسيوس، كما يصرح فى واحدة من غزواته من خلف خشبة المسرح . إن هذا الأمر لا يتعلق بتميز – أو انحطاط – ذوق المتفرج الإغريقى . إن هذا ببساطة هو منطق البانتوميم فى أعياد الكريسماس .

إن لغة ***كيكلوبس*** فى بعض الأحيان تبدو مناسبة ، وهو قول ينطبق أيضًا على الشذرات التى وصلتنا من مسرحية سوفوكليس ***قصاصو الأثر*** ، كما أن مقولاتها جادة . فحديث أوديسيوس عن مصير رجاله يشابه أفضل أقوال شخصيات "الرسول ". كما أن أوديسيوس يحدث ***الكيكلوبس*** عن فظائع الحرب بطريقة تبدو حساسة إذا مانظرنا إليها فى سياق نهايات القرن الخامس فى أثينا، فيما يبدو إخلاص ***الكيكلوبس*** لاهتماماته الذاتية الذى يتمثل فى قوله "إن الثروة هى إله الرجل الحكيم" مثلا تبدو شيئًا أجوف .

إن يوربيديس على مايبدو يقوم بإبداع مسرحية عن موضوع جاد يتم تحويله رلى مسخرة عن طريق تهريج الجوقة فقط. فحين يتم إصابة ***الكيكلوبس*** بالعمى فيترنح فى أنحاء المكان ويصطدم بالمنظر المسرحى (إن شكلك فظيع أيها ***الكيكلوبس***)، وبرغم كل النكات القاسية، يجد الانسان صعوبة فى عدم تذكر أوديب الذى فقأ عينيه، أو تذكر بوليمستور الذى مزقته هيكوبى ونساءها. إن وجهة النظر القائلة بأن ***كيكلوبس*** قد كتبت فى نفس تاريخ تلك المسرحيات التى تمثلها ***هيكوبى*** لايمكن تأييدها بسبب الدلائل الخارجية، لكن القول بإرتباط المشهدين الحادثين بعد العمى هو قول له مايؤيده. إن الحادث العنيف يكون مفجعًا أو كوميديًا بسبب رد فعل الجوقة تجاهه ، وقبول هذا معناه فتح الباب على مصراعيه بقبول المسرحية الساتيرية كمسرحية أكثر رقة من أن تكون مجرد قصف خشن يبعد أذهان المتفرجين عن الحوادث المحزنة التى قدمتها المسرحيات التراچيدية التى شهدوها . كانت المسرحية الساتيرية مناسبة للنظر إلى وجهة النظر المشوهة للجهد الإنسانى والتفكير من زاوية مختلفة فى لاجدوى الطموح الانسانى ، وهى مناسبة وجدت ترحيبًا من كتاب المسرح . إن هذا القول يتلائم مع محاولات يوربيديس للتجريب فى شكل المسرحية الرابعة فى مجموعة المسرحيات المعروضة .

* ***الكستيس*** هى أول مسرحية ليوربيديس من المسرحيات التى وصلتنا والقول بإنها لابد وأن تكون مسرحية ساتيرية يعتمد على أن رباعيتها قدمت عام ٤٣٨ق.م وكانت هى آخر مسرحية فى مجموعة من أربع مسرحيات كانت ***تيليفوس*** أشهرها فى حياة يوربيديس. و***تيليفوس*** هى المسرحية التى اختار فيها يوربيديس أن يلبس ملكه الشحاذ كشحاذ وليس كملك ، وهى البدعة التى استغلها أريستوفانيس بمنتهى المرح. لكن مسرحية ***تيليفوس*** فقدت وبقيت ***الكستيس*** وحدها لسبب من الأسباب.

تدور المسرحية حول أدميتوس ملك فيراى الذى أدى خدمة للإله أبوللو الذى كافأه بمنحه القدرة على خداع الموت حين يحين أجله بأن يسمى واحداً غيره فى مكانه. وتفتتح مسرحية يوربيديس على أبوللو وهو يحاول أثناء "الموت" عن أخذ الكستيس

زوجة أدميتوس بعد أن تطوعت للموت بدلاً منه . وسرعان مايتضح أن اهتمام يوربيديس بالموضوع يدور حول السؤال عن الفائدة التى تترتب على عطية أبوللو. لقد دار أدميتوس على أصدقائه وأقاربه للبحث عن بديل، وليس من المدهش ألا يجد أحداً، قبل أن تتقدم زوجته بالموافقة على الموت بدلاً منه . وأى نوع من الناس هو الذى يقبل مثل هذا العرض هو مركز اهتمام الجزء الباقى من المسرحية. وأدميتوس لاينتبه إلى مافعله إلا بعد موت الكستيس . حينذاك يحس بالخجل لدرجة تمنعه من الاعتراف بذلك لهرقل الذى يصل ضيفًا . ولكن أحد الخدم يبوح بالحقيقة لهرقل وهو يقصف، ونتيجة لهذا فهو يفيق سريعًا بمجرد استماعه إلى ماحدث. ويقبل هرقل أن يقوم بالمساعدة ويصارع "الموت" بنجاح من أجل الكستيس، وفى مشهد ختامى رائع يقوم باختيار وعى أدميتوس الجديد عن طريق الكستيس التى ضرب عليها ستاراً ، والتى تعود فعلاً إلى زوجها بعد ذلك .

إن المسرحية هى قصة خرافية ذات مغزى ، وهى قصة مؤثرة وإنسانية، قريبة فى جوها العام من مسرحية شكسبير ***قصة الشتاء*** ، وإن كانت أقل طموحاً منها . إن أى محاولة، وهناك محاولات عديدة تمت، للبحث عن عناصر ساتيرية فى المسرحية لتبرير موقعها فى نهاية الرباعية هى محاولة غير موثوق بها ، ولكن ليس من العسير التوصل إلى أن الموقع الرابع كان المكان الوحيد الذى كان يسمح ليوربيديس بتجربة أنواع جديدة من الدراما . إن ***الكستيس*** ليست مسرحية ساتيرية ، كما أنها ليست مسرحية تنتمى إلى الملهاة القديمة المكتوبة على شاكلة مسرحيات أريستوفانيس. وبرغم كل امكاناتها التراچيدية فالمسرحية ليست تراچيديا أيضًا ، فهذا التوصيف لاينطبق عليها كما لاينطبق على ***قصة الشتاء*** نفس "العلامة" التى وضعت على ***عطيل***.

مثل هذا التصنيف لم يكن مهما لمتفرجى العصر اليعقوبى ولكنه كان مهما بالنسبة للاغريق . ففى عام ٤٣٨ق.م . لم يكن هناك على مايبدو مكانًا للمؤلف المسرحى لكى يجرب فى الشكل المسرحى بعيداً عن التصنيفات الضيقة المؤهلة لدخول المهرجان . ومسرحية ***الكستيس*** يمكن أن تكون مؤهلة اليوم لحمل علامة "تراچيكوميدى" أو

"رومانسى" أو مجرد "دراما" إذا ماكانت مثل تلك التوصيفات ضرورية، أما بالنسبة ليوربيديس الذى كان يكتب فى القرن الخامس قبل الميلاد فإن هذه المسرحية كانت تمثل له الخطوة الأولى صوب نوع جديد من أنواع الدراما وهى الدراما التى تفسح المجال لبعض عناصر الكوميديا التى نلقاها فى ***إلكترا*** و ***أوريست*** ، وهى الدراما التى أدت إلى وجود التراچيديا "الخفيفة" مثل ***هيلينى*** و ***إيون*** أيضًا .

يجب التعامل مع ***إلكستيس*** وفقًا للشروط التى تطرحها بدلاً من التعامل معها باعتبارها مسرحية ساتيرية لأنها بوضوح ليست كذلك . إن مسرحية ***تيليفوس*** باقية فى الأذهان بسبب التفاصيل المتعلقة بأزيائها، والأزياء عنصر من عناصر ***إلكستيس*** أيضًا ، فشخصيتا أبوللو و "الموت" يحملان رموزًا دالة مثل القوس والسيف، كما أن هرقل يخبرنا أن "الموت" يرتدى زيا أسود . والتباين المرئى بين زى الحداد الأسود والملابس الاعتيادية يتردد طوال المسرحية . فبعد بداية المسرحية بقليل تصل الجوقة من المدينة، غير أنها لاتعرف بدقة ماحدث. إن الجوقة تعرف أن هذا هو اليوم المفترض أن تموت فيه الكستيس ولكنها لاتعرف ما إذا كانت قد ماتت بالفعل أم لا . وهى تفتش وتتصنت من أجل أى علامات دالة لكن النص فيما بعد يوضح أن أفراد الجوقة لم يرتدوا زى الحداد بعد . وحين يتم إخراج الكستيس من على خشبة المسرح – لأنها تموت عليها – تكون مرتدية ألطف ثيابها . وبمجرد إخراج الجسد يقوم أدميتوس بإعلان الحداد العام دون موسيقى ، وكان هذا مؤثرًا مبتكرًا بالنسبة لما تلاه من أناشيد كورالية على مايبدو . هكذا يتم ارتداء ثياب الحداد، وتمزيق الشعور ، حتى أعراف الأحصنة ذاتها .

حتى لحظة وصول هرقل لاتكون الفرصة قد سنحت للجوقة لكى تخرج لتبديل ثيابها . وهرقل يلاحظ أن أدميتوس يرتدى زى الحداد ، لكن أدميتوس لايستطيع إخبار صديقه بما حدث لأنه قد يرفض البقاء. ويتم الترحيب بهرقل إلى داخل القصر بعد أن يخبره أدميتوس أنه يرتدى الحداد على أحد أقاربه الأبعدين فقط. وفيما يستعد الخدم لحمل الجثمان إلى الجنازة يصل العجوز فيريس (والد أدميتوس) وقد ارتدى زيًا أسود.

وتحدث مشاجرة مخزية بين الرجلين بينما يرقد جثمان الكستيس بينهما بينما من المفترض أن ملابسهما تدل على أنهما يجب أن يودعاها الوداع الأخير بإحترام .

لقد أشرت من قبل إلى ندرة وجود خشبة مسرح فارغة فى التراچيديا الإغريقية، وربما كان لدينا نموذج من هذه النماذج هنا لأن الجوقة يمكن أن تخرج فى تلك اللحظات مع النعش . إن هذه النقطة مهمة فى السياق الحالى لأن الجوقة إذا خرجت فمن المعقول افتراض عودة أفرادها وقد ارتدوا الزى الأسود، وهذا يعنى أن سلسلة التباين المرئى تتضاعف حتى نقطة الحل الدرامى . أما إذا بقيت الجوقة فإنها تكون شاهدة على خطة هرقل لمنازلة "الموت" ، كما أن وجودهم سيعنى أن الكشف عن الكستيس لن يكون مفاجأة لهم هم على الأقل. يكتشف هرقل شخصية من مات حقيقة حين يعترض أحد الخدم على تمادى هرقل فى شرب الخمر قائلاً "بوسعك أن ترى شعورنا وثيابنا السوداء"، كما أن اللون الأسود يلقى بظلاله على المشهد كله لأن كل شخصية تدخل تكون حلقة فى سلسلة التباين المرئى الذى يرسمه يوربيديس.

يخرج هرقل لمنازلة الموت ويعود مصطحبًا الكستيس وقد تغطى رأسها حتى لايتعرف عليها أدميتوس إلى أن يختبر هرقل جدارته بزوجته وأنه يستحق إستعادتها. وهنا تعطى الصورة المسرحية المرئية تناقضًا لطيفًا بين لون الحداد الأسود والنهاية السعيدة التى تم تدبيرها بشكل فاتن .

إن موت الكستيس ذو مغزى ليس بسبب طبيعته العامة، فتقديم الموت على خشبة المسرح لم يكن بهذه القداسة التى يحاول معظم المعلقين إقناعنا بها ، ولكن لأنه موت يؤدى إلى نقل مركز الثقل إلى زوجها . إن أدميتوس يضطر اضطراراً إلى الاستماع إلى كلمات زوجته الأخيرة قبل موتها، بينما كانت كل أحاديثه فى الجزء الأول من المسرحية مركزة حول ذاته فقط . ولكن بدلاً من إعطائه حديث طويل، كما هو متوقع، فيما تلفظ الكستيس أنفاسها الأخيرة، فإننا نجد هناك لحظة صمت بينما يقوم ابنهما الصغير يوميلوس بغناء مقطوعتين شعريتين . هنا تكمن الامكانات التراچيدية ليس فى فقدان أدميتوس للزوجة التى "قتلها" ولكن فى فقدان الطفل لأم حبيبة . والكلمات المغناة

ليست مـهمة فى حد ذاتها لأن الصوت الطفولى هو الذى يمنحها تأثيرها . إن هذه هى المناسبة الأولى ، ولكنها ليست الأخيرة، التى يكشف فيها يوربيديس عن آلام أسرة حطمها الموت.

وبنفس المهارة يعيد يوربيديس تلك الأسرة إلى سابق عهدها، وهذا أيضاً له ظلاله فى مسرحية ***قصة الشتاء*** ، فى الوقت الذى يراه الإله مناسباً وبعد أن يتعلم البشر من أخطائهم . إن التباين بين القوة والضعف، ذلك التباين الذى نراه مرتبطاً بشخص هرقل عادة، وقد تم طمسه فى هذه المناسبة برغم أن الموضوع ذاته موجود، هذا الطمس قد تم لصالح إظهار عودة شمل الأسرة . إن مسرحية ***الكستيس*** تقدم مثالاً مخالفاً لهؤلاء الذين لايرون فى يوربيديس إلا كاتب اليأس والاحباط .

إن ***افيچينيا فى تاوروس*** تماثل مسرحية شكسبير ***سيمبلين*** فى ذلك الاحساس بأنها تكونت كمقتطفات من مسرحيات أخرى ليوربيديس وبالمقارنة بمسرحية ***الكستيس*** فإنها تحتوى على عدد أكبر من المقاطع الكوميدية، كما أن خلط الرومانسى بالواقعى يجعل منها قصة مغامرة جيدة . والنتيجة النهائية تقدم نهاية سعيدة للبطل، كما أن الملك العنيد ثواس، وهو الشخصية الشريرة دون أن يكون فى قولنا مبالغة ، يتم إرضاؤه بسهولة على يدى الإلهة أثينا بسبب فقده لتمثال راهبته أرتميس، وضحيتان وجوقته كلها .

إن خط الحبكة يتتبع حظ إفيچينيا إبنه أجاممنون ، والتى يتم رفعها فى اللحظة التى وجهت إليها سكين التضحية على المذبح فى أوليس. وبسبب معجزة إنقاذها فإنه يتم تنصيبها كاهنة لأرتمس ، واسناد مهمة التأكد من قتل جميع الزوار إليها. وحديث إفيچينيا الافتتاحى يحدد صور بؤس هذه الحياة، كما أن الإشارات الدالة على إمكانية تغير جو المسرحية هى إشارات قليلة حقًا . ثم تعود افيچينيا إلى الداخل ليحل محلها أوريست وبيلاديس اللذان يدخلان فى توجس، وبيلاديس اكثرهما تصميمًا ، وهو شخصية قوية فهو يقاوم بازدراء رغبة أوريست فى الهرب والاختفاء فى أحد الكهوف حين يرى منظر المذبح الملوث بالدماء وتذكارات المقتولين . إن القول بوجود ظلال تشابه

بين هذه الافتتاحية والمشاهد الأولى فى مسرحية *إلكترا* يطرح السؤال عن أسبقية كتابة أى من المسرحيتين . وليس هناك دليل مقنع على الإجابة ولكن هناك نوع من الإجماع على أن المسرحيتين كتبتا فى نفس الفترة تقريبًا ، بل ربما فى نفس العام . وربما نجد فى الموضوع دليلا مناسبًا لأن وصول أوريست وبيلاديس له صلة بقتل كليتمنسترا . فبعد محاكمة أوريست أمام محكمة الآريوباجوس ، رفضت بعض إلهات العذاب الحكم الذى صدر ، ولهذا جدد أوريست مطلبه من أبوللو بملجأ آمن ، وهو يهدد بالامتناع عن الطعام حتى الموت . ويعلن أبوللو ، بصورة تبدو تعسفية، إن أوريست سوف يكون حرًا فى النهاية إذا ما استطاع سرقة تمثال خشبى لأرتميس من معبد التاوريين وأن يأخذه إلى أتيكا. وإلهات العذاب يواصلن مطاردة أوريست، ولكن إلقاء القبض عليه على الشاطىء فيما بعد يعود إلى نوبة تنتابه يقوم خلالها بمهاجمة قطيع لبعض الرعاة المحليين .

يتم الكشف عن شخصية أوريست حين يتم تقديمه لإفيچينيا لكى يتم التضحية به ، وهما يتعاونا على تدبير خطة هرب تتشابه مع ما يحدث فى نهاية مسرحية *هيلين* التى عادة ما تنسب إلى مؤلفات عام ٤١٢ق.م. ولكن هذا التشابه لابد وأن تكون له أسباب أكثر قوة من مجرد نضوب خيال المؤلف، وفى مثل هذه الظروف فمن الصعب معارضة القول بوجود روابط إيجابية بين المسرحيات الثلاث أو أن الارتباط بين موضوعاتهم كان يظهر من خلال العرض على خشبة المسرح . إن الأصداء اللغوية والعروضية تتوارد بشكل يكفى للتوصل إلى تواريخ تقريبية ، حتى فى حالة عدم توفر دلائل أخرى . كما أن المقولات عن الآثار المدمرة للحروب واعتباطية المصير يمكن العثور عليها بشكل أسهل فى هذه المسرحيات عنها فى المسرحيات الأخرى التى تعالج مثل هذه المقولات. ومن الممكن أيضًا استنتاج نتائج معينة من التركيز على الملامح الفيزيقية للمنظر فى *افيچينيا فى تاووروس* ، فهذه الملامح تمثل لأوريست عقبة لا يمكن تخطيها، لكن بيلاديس ينجح فى استكشاف فتحة بين الأفاريز التى يمكن أن تكون وسيلتهم لاقتحام القصر . ثم هناك أيضًا وسيلة الخطاب المثيرة، وهو الخطاب الذى كتبته افيچينيا من فترة طويلة لكى يتم تسليمه إلى أخيها والذى تذكر إفيچينيا

محتوياته لبيلاديس حتى لا تضيع منه إذا ماتحطمت سفينته وفقد الخطاب نفسه فى طريق الهروب . إن أرسطو ذاته، الذى لم يصل مفهومه للمسرح إلى تمامه ، قد علق على عدم الاتساق فى رد فعل أوريست على هذا السلوك فى مشهد التعرف الذى وصل إلى حافة المحاكاة الساخرة .

برغم هذا كله فإن الكاتب المسرحى يحاول جاهداً، وإن بطريقة جذابة ، أن يثير الانتباه إلى الجوهر الرومانسى للمسرحية . فحتى اللحظة التى يلتقى فيها أورست أخته تكون كل الامكانات التراجيدية للمسرحية قد انتهت. فى مسرحية ***الكترا*** يحاول أوريست إخفاء حقيقة شخصيته بمجرد تعرفه على الطبيعة الحقيقية لأخته ، أما هنا فى ***افيچينيا فى تاوروس*** فإن مشهد التعرف يعتمد على التشويق، لكنه مشهد مثير للضحك أكثر من إثارته للألم . إن الراعى الذى يروى قصة القبض على الاغريقيين قد سمع أن واحداً منهما يدعى بيلاديس ، وبعد أن ترثى افيچينيا وطنها وأخيها تعلن الجوقة عن وصول الرجلين مقيدين . إن رد فعل إفيچينيا هنا هو الحيرة حول أى من الرجلين يكون أوريست ومن هما أبويه . أما أوريست فيتعجب من تكون افيچينيا تلك التى تهتم بمصير غريبين مثلهما. وبعد ثلاثمائة سطر تذكر إفيچينيا محتويات الخطاب الذى سلمته لبيلاديس والذى يقول "قل لأوريست إن تلك تحية من شخص كان يظنه ميتًا " . ثم يستغرق الأمر من أوريست عشرين سطراً أخرى حتى يصل إلى اللحظة التى يقدمه فيها بيلاديس بحب إلى أخته . وبين اللحظتين تكاد تصل جميع الشخصيات إلى نقطة الكشف عن شخصياتهم ولكن ليس إلى الحد الذى يكشف لهم الحقيقة بالفعل .

إفيچينيا : ماالأسم الذى أعطاه لك أبوك ؟

أوريست : فى الحقيقة فإننى يجب أن أسمى "اللامحظوظ" .

إفيچينيا : ومع هذا أكرر عليك السؤال . استحلفك بالحظ السعيد أن تخبرنى .

أوريست : إذا ما متّ وأنا بلا إسم مت بلا سخرية منى .

إفيچينيا : لماذا لاتخبرنى . هل أنت رجل مرموق ؟

أوريست : إنك ستقدمين جسدى ، وليس إسمى ، للتضحية ....

إفيچينيا : وما أخبار (أخيل) ابن ثيتيس ؟

أوريست : لقد مات . لقد تحول عرسه الذى كان سيتم فى أوليس إلى النقيض .

إفيچينيا : خديعة ، كما يعلمها الذين عانوها. (٤٩٩ ومابعده) .

وهكذا يستمر النقاش مع بيلاديس بينما يظل أوريست وحده مع أفكاره .

أوريست : بحق الألهة ، هل تفكر فيما أفكر فيه يابيلاديس ؟

بيلاديس : لا أدرى . أنت تسألنى دون أن تخبرنى بما تفكر فيه (٦٥٧-٦٥٧)

وحين يتأكد أوريست أخيراً من أن افيچينيا أخته فإنه يتم ترك الوصول إلى النتيجة الحتمية للجوقة ، وهى نتيجة يتحتم تجسيدها بشكل كوميدى فالتعليق يقول "أيًا ماكنت أيها الغريب، فأبعد يديك عن ردائها المقدس" . بعد ذلك بأربعين سطراً تقتنع افيچينيا .

من الصعوبة مقاومة الانطباع بأن يوربيديس قد شعر بأن مخزون مشاهد التعرف قد تم استنفاده، وكان رد فعله أن يصحب المتفرجين سريعًا مع سياق القصة . هذا الانطباع يقويه كيفية تجسيد يوربيديس لمشهد مشابه فى مسرحية **هيلينى**. فهل نحن إزاء محاكاة ساخرة هنا؟ إنها بالأحرى معارضة مسرحية Pastiche لأنه لا يمكن تجسيدها إلا عن طريق وسائل تقديم التراچيديا، ودون جروتسكية المسرحية الساتيرية بالتأكيد. وفى نفس الوقت فإن مشهد التعرف فى **إفيچينيا** يترك انطباعا يقترب من حد الجاذبية لأساليب المسرح فى تلك الحقبة شأن كل لحظات الذروة المتسمة بالجدية. كما أن المشهد لا يستهدف تدمير أى شئ. مايقدمه يوربيديس من خلال هذا التشوش فى مشهد التعرف فى **إفيچينيا فى تاوروس** هو إحساس الحب الصادق، وهو إحساس واضح الغياب فى مسرحيتى **إلكترا** و **أوريست** اللذان تظهر فيهما الكراهية والحقد خلف كل فعل حياتى بسيط. فإفيچينيا تحب أخيها، وأوريست وبيلاديس نموذجان للولاء والحب، كما أن بيلاديس واقع فى غرام إلكترا التى تركها خلفه فى الوطن. إن الدفء يتخلل أجزاء المسرحية، وحتى ثواس ملك التوريين يتم وصفه بالعطف برغم أن العرف البدائى فقط هو الذى يمنعه من قتل المتطفلين.

إن الكوميديا فى مسرحية **إفيچينيا فى تاوروس** تكمن فى الشعور الكلى الناتج عنها وليس فى لغتها الظريفة، باستثناء جزئية وحيدة يظهر فيها الفارس Farce فى صورته الجلية. إن إفيچنيا وأوريست وبيلاديس يخططون، بمعاونة الجوقة، لخداع الملك ثواس من أجل توفير قارب للهروب وذلك باقتراح استحالة التضحية بأوريست إلا فى البحر لأنه قاتل أمه. ويرد ثواس وهو فى غاية الاندهاش "بحق أبوللو، إن هذا ليس الشئ الذي يخاطر به شخص بربرى". وهو يبدى إندهاشا سريعا بشأن قدرة افيچينيا على معرفة عدم مناسبة الغريبين للتضحية. ولكنها ترتجل قائلة "إن تمثال الإلهة قد انقلب رأسا على عقب"، فيسأل الماكر ثواس "لوحدها، أم كان ذلك بفعل هزة أرضية؟" ترد افيچينيا "لوحدها"، ثم تضيف مايشبه الحجة الحاسمة قائلة "كما أنها غمزت بعينها أيضا". وهكذا ينتهى الأمر. ثم تعطى إفيچنيا أوامرها للركب المقدس وهي أوامر ينفذها ثواس بكل دقه بما فى ذلك منع أى إنسان من مشاهدة مايحدث. والمفترض أن يتم تغطية رأس الضحيتين برداء، وأن يلزم السكان بيوتهم لحمايتهم من أى تلوث، بل أن على ثواس نفسه أن يخفى رأسه فى كمه. وهكذا يمضى الركب حاملا تمثال أرتميس الذى غمز بعينه عاليا بينما يغض الممثلون أبصارهم رهبة من الحقيقة. وتلك فى الحقيقة مناسبة جديدة لإظهار قوة تأثير الصورة المسرحية، ولكنها هذه المرة صورة حقيقية وقد تحولت إلى صورة مسرحية كوميدية تتوج لحظة الذروة فى مسرحية يدور موضوعها حول الصراع بين العواطف الأسرية ومظالم الدين العمياء.

تبدأ مسرحية **هيلينى** أيضا بالأحداث التي تلى جنوح أحد السفن، كما أن هناك أوجه تشابه أخرى مع مسرحية **إفيچينيافى تاوروس**. فبعد العودة من طروادة تجنح السفينة. بمنيلاوس ورجاله الى مصر، وهكذا يصل الى بلاط الملك ثيوكليمنوس، وهو أيضا يطبق عادة إعدام الاغريق المعتدين على ملكة. ومصر هى المكان الذي تقضى فيه هيلينى سنوات الحرب الطروادية العشرة، لأن هذه المسرحية معتمدة على نسخة مختلفة من الأسطورة وهى النسخة التى تفيد بأن باريس حمل معه شبيهة لهيلينى مصنوعة من الأثير **aether** بينما كانت تنوى هيلينى الحقيقية فى مصر برغم إزعاج

ثيوكليمنوس دون ذنب جنته. هنا يلتقى الزوج بزوجته، ويتعرفان على بعضهما بعد عقبة أو اثنتين ويخططان للهرب بمساعدة ثيونوى شقيقة الملك. وهم يخدعون الملك بقولهم أن منيلاوس قد ضل طريقه فى البحر ولذلك يجب إتمام بعض الشعائر له على سطح إحدى السفن. ويوافق الملك الساذج ثيوكليمينوس على إعطائهم سفينة. ونهاية المسرحية ليست بعيدة تماما عند نهاية مسرحية **إفيچينيافى تاوروس** باستثناء أن كاستور، شقيق هيلينى هو الذي يتمكن من إقناع الملك بقبول ماحدث بينما تقوم الإلهة أثينا باقناع ثواس بأن يتعايش مع مافقد فى **إفيچينيا** .

إن وضوح الكوميديا فى **هيلينى،** برغم شكلها التراجيدى، كثيرا ماأوقع النقاد فى مواجهة تحديات عديدة، وقد توصل بعض المدافعين عن يوربيديس الى نتيجة مؤداها أن المسرحية لا بد وأن تكون قد كتبت لتقدم فى عرض خاص ولم تكتب للعرض العام. أما النقاد الأقل تعنتا فإنهم يتعاملون مع المسرحية إنطلاقا من معطياتها الذاتية ويسعدون بألاعيب الكاتب المسرحى الذى يسخر من تقنياته المسرحية ذاتها.

إن وجود هدف جاد أمر لا يمكن إنكاره: فالتمثال الخشبى الذى يغمز فى **إفيچينيافى تاوروس** هو تشجيع للمتفرج لكى يغمز له بعينه هو الآخر، كما أن فكرة الجمال الوهمى الذى يؤدى الى حرب تطول الى عشر سنوات هى فكرة دقيقة وعبثية شأن أى فكرة من أفكار الدراما. كما أننا لا يجب أن ننسى أن منيلاوس وهيلينى يتمكنان من الهرب بقتل عدد ضخم من جنود ثيوكليمينوس بينما يتركان ثيونوى لتواجه غضب أخيها العارم. ولكن كل شئ ينتهى نهاية سعيدة، كما أن الحركة الدرامية من مرحلة العرض الى مرحلة الحل تقدم عددا من الأفكار والابتكارات المثيرة للإعجاب.

إن الدراما الإغريقية الأخرى تقدم هيلينى بصورة مشينة، وربما كان هذا هو سبب اختيار يوربيديس لتنويع هيزيود على الأسطورة وهي تنويعة تحفظ لها كرامتها. فشخصية هيلينى التى تفتتح المسرحية لا تظهر فقط كشخصية فاضلة ولكنها شخصية دائمة التشكك بشأن كل القصص التى تروى عن ماضيها، فهى تعلق على قصة إغراء

زيوس أمها ليدا بعد التخفى فى صورة بجعة بقولها: "إذا كانت تلك قصة موثوق بها". كما أنها تكلم الجوقة فى عنف قائلة:

ألم تحملنى أمى كمعجزة لبنى الإنسان؟ إن أمّا أخرى سواء أكانت إغريقية أم أجنبية لم تستخرج أطفالا من قشرة صلبة مثلما فعلت أمى لزيوس، هكذا يقولون. (٢٥٧-٢٥٩)

إن يوربيديس يتمكن من استغلال جوهر هذا التشكك مع وصول تيوكر ثم منيلاوس زوج هيلينى. فالافتراض السائد بأن هيلينى كانت فى طروادة وليس فى مصر قد تم بناؤه بما يشبه بناء "المزحة المنتشرة"، وهى النكتة التى تنتشر عن طريق التكرار، وهو بناء يقويه الاعتماد على مخزون الممثل الكوميدى المتمثل فى "التكرار". فتيوكر يدخل بعد الافتتاحية التى تلقيها هيلينى مباشرة وهو مشغول بابداء اعجابه بالمكان، شأن العديد من الشخصيات فى مسرحيات يوربيديس، لكنه يلمح هيلينى فجأة فيقول "آه، ياللآلهة. ماهذا الذى أراه؟ تلك شبيهة بأكره النساء". وفى هذه التنويعة على مشاهد التعرف، يعتقد تيوكر أنه يرى هيلينى بينما هى لا تعرفه. ثمْ يظن تيوكر أنه مخطىء، وبتشجيع هيلينى ذاتها، وأنها تشبه هيلينى فقط. إن سبب وجود تيوكرفى المشهد هو إتاحة الفرصة لهيلينى، والمتفرج بالضرورة، لكى تعرف ماكان يحدث فى الأماكن الأخرى، ولكن المشهد لا يتوقف عند هذه الوظيفة لأن قيمته تكمن فى أنه يقدم الجزء الأول من نموذج التشكك فى المظاهر الخارجية. فالتشكك فيما يمكن أن تقدمه الآلهة للإنسان يزاوج هنا بمهارة حرفية مع وسائل التجسيد المسرحى الأساسية. فتيوكر يخرج متأكدا أن هيلينى ليست هيلينى ليحل محله منيلاوس زوج هيلينى، وفى نفس الوقت تكون هيلينى قد عادت إلى القصر فيفوتها دخول تلك الشخصية غير المتسقة. إن منيلاوس باعترافه هو نفسه لا يظهر كما يجب أن يظهر:

لأننى لا أملك طعاما ولا ثيابا لجسدى. فبوسع المرء أن يعرف من هذه الأسمال التى أرتديها بأننى هارب من سفينة محطمة. أما الثوب اللطيف اللامع الذى كنت أرتديه فقد فاز به البحر. (٤٢٠-٤٢٤)

إن المزحة التى أطلقت على يوربيديس بشأن الملوك الذين يرتدون أسمالا بالية واضحة هنا، لكن من الواضح أن يوربيديس يلفت النظر هنا إلى حالة منيلاوس الذى فقد ثيابه. وكل شخصية تدخل لأول مرة تعلق على هذا، وعدد هذه الشخصيات يصل إلى ست. وهذا الملمح غير البطولى عند منيلاوس يؤكده لقاءه بحارس المبنى الذى يهدده بالطرد -فهو يغمغم غاضبا بقوله "أين جيوشى الشهيرة الآن؟"- كما تؤكده عدة خطط عقيمة للهرب مع هيلينى التى تقبلته بعد لأى، إلى أن تدبر هيلينى بمهارة خطة عملية.

إن بناء التباينات المسرحية يتم من خلال مستويات عديدة فى الدراما، فالمظهر الخارجى لمنيلاوس والطريقة التي يعامل بها تصب بوضوح فى الغرض الأساسى للمسرحية، لكن كل ذلك يعتبرا جزءا أساسيا من أجزاء مشهد "التعرف": فالمرة الأولى التى تلتقى هيلين فيها بمنيلاوس يكون مظهره عائقا للتعرف، أما منيلاوس فهو لا يتعرف عليها لأنه لا يتوقع أن يراها فى هذا المكان.

منيلاوس: لطفا، من أنت؟ وجه من هذا الذى أراه؟

هيلينى: من أنت؟ إنك تنتزع نفس التساؤل من فمى.

منيلاوس: إن عينى لم تقع على شخص مثل... (٥٥٧-٥٥٩)

يتشجع منيلاوس بينما تحس هيلينى بالارتياح حين تسمع أن زوجته "الأخرى" تسمى أيضا هيلينى، إلا أنها تنزعج من قوله "إن عينى قد تخدعانى، كما أن لى بالفعل زوجة أخرى". والمشهد وحده مبهج ولا يحتاج الى مثل هذه المقولة الغريبة، وهذا المشهد ينتهى بوصول الرسول الذى يحس بالانزعاج، كما يجب أن يكون الرسول، لأنه مضطر لإخبار سيده بأن هيلينى التى كانت فى الكهف قد توارت فى خيط دخان. بعد اثنى عشر سطرا من حديثه المعد بعناية يفجر الرسول أكبر نكتة مكررة حين يقول: "أوه، مرحبا ياابنة ليدا، لقد كنت هنا إذن، أليس كذلك ؟".

إن النكات المتكررة مبنية حول نفس الموضوع: فثيونوى شقيقة الملك متنبئة "تعرف كل شئ"، وهى تدخل على رأس موكب مقدس وتقول لهيلينى: "ماذا تقول نبوءاتى الآن؟

لقد وصل منيلاوس. ذاك هو، يقف أمامك مباشرة". كما أن تطورات الحبكة والهروب تطورات جذلة كتنويعات على موضوع الظهور والاختفاء اللذان تعتمد عليهما المسرحية. فالملك يخدع بسهولة كما أن الغضب ينتابه حين يكتشف أن خادما، أو حتى الجوقة، هو الذى يجب أن يكبح من جماح اندفاعه الى القصر لقتل أخته لاعجابه بدورها فى خطة الهروب. ثم يصل الإلهان التوأم Dioscuri فى المستوى العلوى لحل كل التناقضات وإنهاء المسرحية بشكل يرضى كل الأطراف.

إن مسرحية **هيلينى** مسرحية كوميدية ليس فقط بسبب نغمتها وإطارها الرومانسى بل أيضا بسبب حوارها ومواقفها. وشأن كل الكوميديات العالمية العظيمة فإنها تحتوى على أمور جدية حول العلاقات الانسانية، وكل ذلك يتم من خلال عالم مسرحى ذكى ومبتكر. وبرغم أصولها الأسطورية فإن هذه المسرحية تعد إرهاصا بالكوميديا الاجتماعية التي ظهرت فى القرن التالى، وإن كان بدرجة أقل من المسرحية الأخيرة التى سنتعرض لها هنا.

إن حبكة مسرحية **إيون** حبكة معقدة، فقد تم اغتصاب كريوسا وهى شابة فأنجبت طفلا وتخلصت منه. وبعد سنوات عديدة تأتى كريوسا إلى دلفى لكى تعرف مصير ذلك الطفل. وهى الآن متزوجة من كزوثوس الذى لا يعرف شيئا عن موضوع الطفل ولكنه أتى معها لكي يعرفا من البنوءة سبب عدم إنجابهما. وتقول النبوءة لكزوثوس بأن أول شخص سيقابله بعد خروجه من المكان المقدس سيكون ابنه. ويكون إيون هو أول شخص يلقاه، وإيون لقيط تم تربيته كخادم للمعبد. أما كريوسا التى توصلت الى أن إيون ربما يكون الابن الحقيقى الذى تبغى العثور عليه فتثور ثائرتها حين تسمع ماقيل لكزوثوس وتحاول قتل إيون، ولكنها تفشل فى ذلك وتضطر هى نفسها أن تبحث عن ملجأ آمن. بعد ذلك تصل كاهنة وهى تحمل بشارات تدل على أن إيون هو إبن كريوسا. أما القطعة الوحيدة الناقصة من هذا اللغز والتى يمكن أن تحول هذه الحبكة إلى حبكة نموذجية للكوميديا الجديدة فهي المعلومة التى تدل على أن كزوثوس هو ذلك الشخص الذى اغتصب كريوسا من البداية، **دون أن يدرى**. وقد كتب ميناندر مسرحيته

المحكمون بعد مائة سنة متتبعا نفس القصة تقريبا. ولكن مسرحية **إيون** تمثل يوربيديس فى أنقى صوره: فكريوسا تعرف شخص مغتصبها الذى لم يكن كزيوس بالتأكيد. لقد كان المغتصب هو أبوللو، و هى صلبة فى موقفها ذاك. إن هذا يضع كل مايجرى فى ضوء مختلف: فالمسرحية بهذا لا تكون كوميديا سلوكية بدائية ظهرت قبل أوانها تنحل بكل تناقضاتها وسوء الفهم فيها كما تنحل أى مسرحية محكمة الصنع وإنما تكون مسرحية جريئة ومتشككة تفحص بمفردات كوميدية وأعصاب قوية موضوعات عديدة تتراوح بين مسئولية الانسان عن أفعاله فى الماضى إلى التدخل المريب للآلهة فى العلاقات بين البشر.

إن التمعن فى النظر إلى **إيون** يظهر أن أكثر الافكار التي تفحصها المسرحية حيوية هى فكرة مدى صعوبة معرفة الماضى عن طريق الفعل الآنى. وإذا ماكانت تلك المقولة تبدو غريبة على كاتب من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد، وتبدو قريبة من اهتمامات صموئيل بيكيت أو هارولد بنتر، فإن علينا فقط أن ننظر الى الطريقة التى يتم بها طرح الحلول لمعضلات المسرحية ثم التخلى عنها. فالمشهد الافتتاحى يقدم هيرميس وهو يعرض الخطوط الرئيسية للحبكة: اغتصب أبوللو كريوسا. كريوسا تخلصت من إيون ومعه بعض التذكارات **Chlide** (وهى حرفيا تعنى أشياء ثمينة أو محبوبة من أى نوع). طلب أبوللو من هرميس الحفاظ على الطفل. هرميس وضع الطفل على درجات المعبد. وكل هذا يتعلق بالماضى، أما فيما يتعلق بالحاضر فإن هرميس يصرح بأن أبوللو سوف يهيئ كل شئ لكزوثوس لكى يعلن أن إيون ابنه.

بعد ذلك يترك الأمر لتصرف البشر وإن كانت تلك تصرفات مختلفة عن الطريقة التى رسمتها الأسطورة. فكريوسا قلقة لأن أبوللو قد يكشف سر إنجابها من قبل، والأمر الغريب أن الانجاب منه. أما إيون فينتابه الغضب ويقرر مواجهة شرور أبوللو حين يسمع من كريوسا ماحدث لـ"صديقة" لها، كما تقول له. وحين يعترف كزوثوس بأبوته لإيون فإنه يعترف بطيشه فى مرحلة الشباب، ويقبل إيون الوضع لأنه قد يكون ابنا غير شرعى له. لكن الجوقة تعلن عدم اقتناعها: "هذه النبوءة تقلقنى لأنها قد تكون

خدعة". ثم تقوم الجوقة بإخبار كريوسا بأمر إيون فتصب جام غضبها على أبوللو وتدبر لقتل إيون. ثم يأتى في النهاية اعتراف الكاهنة، التى تحضر المهد الذي تدعى أن إيون وجد فيه، ومعه بعض الأقمطة. وحين يفحص إيون المهد يتعجب من معجزة كونه يبدو جديدا تماما، لكن كريوسا تصف قطعة منسوجة مخفية فى المهد، وهكذا يقبل إيون حقيقة أن كريوسا هى أمه. أما الشئ الذي لا يستطيع تصديقة فهو أن أبوللو هو أباه: "اسمعى ياأماه، ألم تستسلمى لعلاقة حب سرية -مثلما تفعل الفتيات- ثم تلقين بتبعة الأمر على أحد الآلهة؟". لكن كروسا لن تعترف بمثل هذا الأمر مما يتسبب فى عدم تصديق إيون الذى يقرر اقتحام المعبد وطلب الحقيقة كاملة من أبوللو. فى هذه اللحظة بالتحديد تصل إلالهة أثينا "بالنيابة عن أبوللو الذي اعتقد أنه من الخطأ الكشف عن نفسه لكم". وتقص أثينا قصتها وتعلن أن كزوثوس سوف يظل جاهلا بحقائق الماضى حتى يظل سعيدا. وهكذا يقبل إيون فى النهاية قصة ماحدث لأمه فى الماضى.

هذه قصة غريبة أخلاقيا، فسلسلة الانقلابات يمكن أن تفسر باعتبارها ردود فعل إنسانية مضادة للخطط المحنكة التى يضعها الآلهة والإلهات، ولكن ربما كان لسلسلة الأحداث المتصلة غرضا أكثر عمقا من إضفاء الشكوك على حيادية النبوءة في دلفى. فنحن نجد على سبيل المثال تركيزا أكبر على انحراف رؤية المنظر في مسرح بيركليس. فالمسرحية الداخلية تفتتح على إيون وهو يكتسح خشبة المسرح مطاردا بالقوس والسهام تلك الطيور التي تحاول أن تبنى أعشاشها على أفاريز المعبد. والجوقة تصل وكأنها مجموعة من السياح وقد هبطت من الحافلة القادمة من أثينا، فهي تبدى إعجابها بالأفاريز وكأنها تشير إلى الرسوم المنظرية المركبة أو أنها تسخر من قلتها في المشهد. والقول بأن الجوقة تبدى إعجابها بمعبد دلفى لأن واجهته مزينة كأى معبد فى أثينا يمكن أن يفسر باعتباره اعترافًا بجمال فناء بيركليس كله والذى كان قد استكمل أخيرا بعد سنوات طويلة من العمل. أما الشئ الصعب التصديق فهو أن تعطى الجوقة كل هذه الأدوار دون هدف محدد.

ونفس الشئ يمكن أن يقال عن التذكارات التى تظهر جديدة بشكل يدل على وجود معجزة: فالكاهنة وإيون وكريوس يلفتون الأنظار الى هذه الأشياء التى تصبح مركز المشهد بنفس القدر الذي تتحول به الجرة والقوس الى مركز للمشهد فى مسرحيتى سوفوكليس **الكترا** و **فيلوكتيتوس**. ولنفس السبب تكون جدة المهد شيئا أكبر من مجرد تحسين طفيف، فيما تكون قدرة كريوسا على الوصف التفصيلى الدقيق لمحتوياته وسيلة لتركيز انتباه المتفرجين على موضوعات فيزيقية يستطيعون الوثوق بها والنظر اليها نظرة جدية تتعارض مع تقلبات النفس الانسانية.

ربما كان الغرض الرئيسى لهذه المسرحية الملفتة والمثيرة يكمن هنا. فالتفسيرات المرتبطة بالمسرحيات العظمى متعددة ولها عمقها، وهى تفسيرات تعتمد إما على الفهم الحميمى لخلفياتها الاجتماعية أو على المناقشة الضيقة المحدودة التي أصبح من الصعب الآن فك مغاليقها. فإذا ماتم تحديد مرجعية مسرحية **إيون** إلى الانسان وإلى إطار مسرحى مستقر فإنها لن تكون فى تلك الحالة مسرحية غير منطقية ولن تكون مرحلة انتقال بين الأنواع المسرحية المتصارعة. إن المسرحية تستكشف عالما مسرحيا يعتمد على رد فعل الانسان تجاه أحداث غريبة، وهى فى هذا تقترب من نوعية بعينها من المسرحيات الكوميدية شأن بقية المسرحيات التى ناقشناها فى هذا الفصل، أما أن تكون حبكتها استشرافا للكوميديا الجديدة فأمر من محاسن الصدف ولكنه ليس السبب المنطقى لكتابتها. إن ماكتبه يوربيديس لكى يقدم للمتفرجين هو مسرحية تنتمى الى كوميديا المتناقضات.

تتولد الكوميديا فى مسرحية **كيكلوبلس** من ردود الفعل الجروتسكية لأحداث تراچيدية فى جوهرها، ومسرحية **الكستيس** تستخدم فظاظة هرقل لإظهار قسوة فؤاد أدميتوس وهكذا تتطور هذه القسوة الى نوع من الحساسية بسبب إظهار هرقل للجانب الحسن فى طبيعته. أما فى مسرحية **افيچينيافى تاوروس** فبوسعنا أن نرى عواطف الحب الحقيقية برغم الظروف المعاكسة، كما أن مهارة الصقل فى مسرحية **هيلينى** تظهر ماهو إنسانى معنى ومبنى. أما هنا فى **إيون** فالشخصيات تظهر

متناقضة ومصطنعة بل وقاتلة، والمتفرج يظل متأرجح الثقة من لحظة الى أخرى فيمن يجب أن يعطى تعاطفه أو فيمن يجب أن يضع ثقته. وكما هو الشأن مع الجوقة التى تبدى إعجابها بالمنظر المسرحى ولكنها تظهر تشككها فى النبوءة فإن العديد من المقولات لا تتعدى كونها واجهة خارجية فقط.

كل هذا يحدث حتى لحظة إظهار التذكارات، فهذه اللحظة تعيد الشخصيات إلى منطلقاتها الأولية: فكريوساوإيون يعودان إلى اللحظة التي تمزقت فيها أواصر علاقتهما. وبرغم خيالية تلك التذكارات فإن الشخصيات تكون قادرة عن طريقها على تجديد نفسها وعلى البدء فى التنامى. ورغم غموض موقف كزوثوس إلا أنه يرضى بما يحصل عليه فى النهاية. فالآلهة ربما لا تبدو معصومة لكنها على الأقل قادرة على إصلاح ماتفسده الآلهة الأخرى، وهكذا تحصل كريوسا وإيون على النجاح متجاوزين كل العقبات المؤقتة فى المسرحية.

ربما كان من السهل رفض يوربيديس باعتباره متشائما من السلوك الانسانى، ولكن ربما كان هذا هو السبب فى أن النقاد يبحثون في مسرحياته، حتى المسرحيات المرحة منها، عن ماهو متجهم على حساب ماهو متفائل. ومسرحيات يوربيديس غالبا ماتكون جادة، كما أن كوميديات أريستوفانيس غالبا ماكانت جادة، إلا أنها مع ذلك كوميديات رغم أى توصيفات مهرجانية. وبهذه السمة فإن اللمحة الكوميدية أضافت أبعادا جديدة إلى الكاتب الثائر على المقدسات، كما أنها قدمت له الفرصة لاستكشاف الصورة المسرحية بطريقة أعمق وأعرض.

مات يوربيديس وسوفوكليس عام ٤٠٥ ق.م، وقد تم تقديم ثلاث من المسرحيات الباقية لدينا لأول مرة بعد وفاتهما. وفى تلك الفترة، من وجهة نظر هذه الدراسة، كانت التراجيديا الإغريقية تقترب من نهايتها. لقد استمرت المهرجانات، وكتبت مسرحيات تراجيدية جديدة، ولكن النظرة العامة كانت تدل على أن القليل منها كان ابتكارا جديدا أو يستحق التقييم جنبا إلى جنب مع أعمال أساتذة القرن الخامس، وقد كان بوسع

أريستوفانيس فى مسرحية **الضفادع** أن يتنبأ بما سيحدث. وبما أن المسرح مرآة مجتمعه فإن بوسعنا القول أن أفول التراجيديا كان يعكس إنقضاء العصر الذهبى. وربما كان بوسعنا أن نضيف أن حافز هؤلاء الكتاب قد خلقته الخلطة الفريدة للظروف السياسية والاجتماعية، وهي الظروف التى شهدت إزدهار وسقوط الامبراطورية الأثينية. أم هل كان السبب هو أن كتاب التراجيديا الثلاثة قد استنفدوا بمناهجهم المتفردة أساليب العرض المسرحى بحيث عجز المسرح الأثينى بعدها عن استيعاب المزيد من الاضافات الجديدة، على الأقل فيما يتعلق بطريقة معالجة الموضوعات الجادة؟

وإذا مااستثنينا سينيكا، فقد استغرق الأمر التراجيديا ألفى سنة لكى تجد لها شكلا بديلا. إن التراجيديا هى نتاج عصور جديدة: فحين تنجح رؤى الفرد فى فهم الجو العام وتحوله إلى شكل فنى حينئذ يكون هذا الفن أكثر المقولات صدقا عن عصره. إن المفهوم الاغريقى للمسرح يعد شهادة صادقة على أثينا الكلاسيكية، كما أنه أيضا يمثل المقياس الدقيق الذى يجب أن تقاس به كل التراجيديات التالية، بما فى ذلك التراجيديات الشكسبيرية. وهذه القيمة النموذجية تنبع من المسرحيات ذاتها كما تنبع من كتاب المسرح، لكنها تكمن فى نهضة فنية وروحية مشتركة وهي النهضة التى وضعت تجربة المتفرجين جميعهم فى طليعة مقدساتها. لقد أوصل ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس القواعد الأساسية للمسرح الى حدود كمالها.

خاتمة

إن أى خاتمة يجب أن تكون تلخيصا بليغا ومركزا، انطلاقا من المبدأ القديم لكتابة المقالات بأن عليك أن توضح ماستتكلم عنه، ثم أن تقول ماتريد أن تقول ثم توضح أنك قلت ماأردت أن تقول، أو أن الخاتمة هى حديث وداع شعرى على لسان البطل يطلب فيه من القراء التمنيات الطيبة. ولكن هذه الخاتمة لا تنتمى إلى أى من الطريقين، رغم أن فيها أشياء من كليهما. إنما رجاء من كل مسرحيات الأغريق التراجيدية بأن ينظر إليها باعتبارها جديرة باهتمام الأرواح المسرحية الكبرى شأنها فى ذلك شأن مسرحيات شكسبير: أن ينظر إلى التراجيديا الإغريقية كجسد عضوى وليس كجسد ميت.

إن مسرحيات شكسبير يعاد تقديمها على المسرح منذ عصر عودة الملكية باعتبارها جزءاً راسخاً من نظام عروض مسرحنا. إن الأشباح المختلطة لبعض الحقب قد تؤدى الى دهشتنا من المنطق الذي كان سائدا فيها، ولكن إذا كانت مسرحية **ماكبث** حافلة بالساحرات الراقصات ومسرحية **الملك لير** بالنهايات السعيدة، وهى أشياء قد تبدو غير مستساغة للمتفرج الحديث كما كانت كذلك لعصر شكسبير فإننا يجب أن نحيى رغبة كل عصر في مشاهدة هذه المسرحيات مجسدة على المسرح. إن شكسبير لم يكن جوادا رابحاً دائما، لكنه على أى حال مازال حيا.

"إن المسرحيات الكلاسيكية من وجهة نظرى تتطلب إعادة اكتشاف كل عشر سنوات أو مايقرب منها. فالعناصر التقليدية فيها يجب أن يتم تقييمها وتسليمها للأجيال التالية، وفى نفس الوقت فإن على الممثل أن يساهم بتقديم منظور عصرى لهذه المسرحيات من داخلها". هذا ماكتبه السير چون جيلجود، ولكنه حين يتحدث عن المسرحيات الكلاسيكية فإنه يعنى شكسبير، وربما چورج فاركوهار، وشريدان، وإبسن، وتشيكوف، وبرناردشو.

وقد كتب أوليفر تابلين عبارة مثيرة للإعجاب في نهاية كتابة **التراچيديا الإغريقية في حال الفعل** عن موقف المسرحيات الاغريقية كقطع مسرحية، وكتب فصلا بعنوان "المسرحيات الدائرية في المسارح المربعة" وفيه يمدح طرق تجسيد المسرحيات الكلاسيكية: "...شهدت المائة عام الأخيرة عددا ضخماً من المسرحيات التراجيدية الإغريقية على خشبة المسرح بعد توقف دام ١٥٠٠ سنة " (١) وبرغم إطرائي على تفاؤله إلا أنني يجب أن أتوقف عند تقييمه لإعادة تقديم المسرحيات الاغريقية بأنه "عدد ضخم". إنني أرى أنه عدد ضئيل، على الأقل على مستوى المحترفين، إذا ماقورن بحجم الريبرتوار وبمدى شعبية دراما عصر النهضة. وإذا ما استثنينا بعض المحاولات الناجحة في مسرحي جرينتش وميرميد، فإن عدد المسرحيات التراجيدية الكلاسيكية التي قدمت على مسارحنا المحترفة خلال الأربعين عاما الماضية يمكن عدها على أصابع اليدين.

ولكن ماهو السبب في ذلك؟ إن المسرحيات الإغريقية مازال لها تقاليد عرض في موطنها في اليونان، وإن كان بعض هذه التقاليد يتسم ببعض البلادة. فهل تفتقد هذه المسرحيات التأثير المناسب؟ إن شكسبير قد اكتسب جماهيرية واسعة في روسيا والصين وجنوب أفريقيا، برغم الصعوبات الناتجة عن الترجمة. ربما يعود السبب إذن الى حبكات وشخصيات الدراما الاغريقية المبنية على الأساطير، ولكن المسرح الأوروبي يتقبل الأساطير الاغريقية للتراجيديات الكلاسيكية ويحول تلك الأساطير الى مادة أولية لإبداعاته الجديدة. وفي القرن الحالي وحده يمكننا أن نشير إلى سترافينسكي ومارتا جراهام وسارتر وكوكتو وأونيل ومسرحيات اليوت المضجرة. الإجابة إذن بالنفي لأن تلك الحبكات والشخصيات قد ألهمت ممارسي المسرح سواء أكانت النتيجة جيدة أم، وهو الأرجح، سيئة.

ليس بوسعي إلا أن أفترض أن المسرحيات ذاتها فيها شئ أدى الى تخويف المخرجين الكبار. إن هناك إعادة تقديم للعديد من المسرحيات بالطبع: مثل **الأورستية**

1- Greek Tragedy in Action, London, Methuen, 1978,p.172.

وأوديب ملكا على يدى راينهارت، و **أوديب ملكا** على يدى تايرون جاثرى، **وأنتيجونى** على يدى تايروف ونسخة أخرى على يدى بريخت، و **ميديا** على يدى أخلبكوف، ولكن كيف يمكن أن نفسر أن المخرجين المؤهلين لاستخدام الأقنعة فى عروضهم، مثل ميرهولد وكوبو وچورچ ديڤين وبيتر بروك، قد تجاهلوا مجموعة من المسرحيات المكتوبة للأداء بالقناع؟

خلال السنوات القليلة الماضية حاولت فرقة شكسبير الملكية وفرقة المسرح القومى (البريطانى) إعادة التوازن المفقود، ولكن النتائج كانت متباينة ففى فرقة شكسبير الملكية أخرج چون بارتون عرض **الإغريق** وهو تشكيلة من مسرحيات كتاب التراجيديا الثلاثة إضافة إلى مسرحية من تأليفه. لقد قدم بارتون العرض وكأنه سلسلة واحدة تقص قصة واحدة وهكذا ظهرت شخصيتا أجاممنون وشخصيتا هيلينى وشخصيتا إلكترا فى أى مسرحيتين وكأنهما يمثلان شخصيتا واحدة. ومسرحيتا **إلكترا** وحدهما تثبتان خطأ مثل هذا التصور، فقد كان بوسع يوربيديس أن يكتب **أورستية** كما كان بوسعه أن يكتب **إلكترا** لأن الكتابة عن شخصيات كانت أحد الخيارات المطروحة فى التراجيديا الإغريقية، فبوسع الكاتب إعادة رسم الشخصيات حتي لو كانت ظروفها محددة بشكل كبير.

أما المسرح القومى، المنوط به إحياء ذخائر المسرحيات العالمية، فقد قدم محاولة مبكرة وغير بارزة مع سوفوكليس حين قدم له **فيلوكتيتيس** (أعيد تقديمها مؤخرا فى مانشستر رويال اكستشانچ) ومغازلة لـ **عابدات باخوس** فى تصرف حر على يدى الكاتب النيجيرى وول شوينكا، ثم مؤخرا تم تقديم **الأورستية** عن طريق القناع بإخراج سير بيتر هول. وترجمة تونى هاريسون تمثل خطوة عظمى فى تركيباتها الخيالية. ولكن اللغة المسموعة سيطرت على اللغة المرئية فى العرض المسرحى، وكان هذا على حساب القناع. إن الجوانب الايجابية لمثل هذه العروض عديدة ولكن يجب النظر إلى **الإغريق والأورستية** باعتبارها فرصتان ضائعتان.

من السهل، فى ضوء هذا الكتاب، أن ننسب سلبيات مثل هذه العروض إلى انحياز أصحابها للكلمة المنطوقة، ولكن هذا يعتبر تبسيطاً مخلا. ولكن الواضح أن النقص الكامن فى **الإغريق** و **الأورستية** يعود إلى افتقاد روح العروض الأصلية، وهى تلك السمة التى جعلت من العروض المسرحية فى أثينا تجربة ثرية للعواطف والعقل على حد سواء، تلك السمة التى حاول أرسطو تبريرها بعد أن كانت تخيف أفلاطون. لقد كانت تلك الروح هى التى ضمنت الحشود الجماهيرية من الصباح حتي المساء لمدة ثلاثة أيام لكى يشاهدوا هذه العروض الأولى. لقد كانت تلك الروح أكبر بكثير من أن تكون مجرد لغة.

ولكن هناك بعض العلامات المشجعة: ففى برلين عاد بيتر شتاين إلى الاهتمامات الأساسية للمسرح الإغريقى لعرضة **مشروع العصور القديمة**، كما أنه طبق مفهومه الشخصى عن الحرفة المسرحية على المبادئ الأساسية التي اكتشفها. كما قام لى بريور بقسر سوفوكليس على التحول إلى سياق الموسيقى الانجلية فى عرضة **الإنجيل فى كولونوس**، ولقيت التجربة نجاحا مدهشا. إن كل مايحتاجه الأمر هو الانتباه الى أهداف الكاتب المسرحى الأولى وترجمة هذه الأهداف إلى عناصر يستطيع المتفرج المعاصر فهمها. وموضوعات المسرحيات أكثر آنية مما نتصور: شن الحرب باسم الوطنية، والتهييج السياسى لليسار أو اليمين، وفضائل ومساوئ الفردانية، وسلطة القانون فى علاقته بهؤلاء الذين يتصورون أنفسهم أعلى منها باسم المنزلة أو القضايا السياسية، وهذه الموضوعات ملتصقة بالواقع إلى حد بعيد. كما أن هناك تلك الموضوعات الخالدة، وهى الموضوعات التى عالجها شكسبير أيضا: واجبات الصداقة والقرابة، وتأكيد القيم الروحية والبحث عن الشفقة إزاء كل العقبات الكاسحة.

لا يوجد سبب يمنع من ظهور التراجيديات الاغريقية بشكل مستمر على خشبة المسرح المعاصر شأن المسرحيات التي تنتمى إلى أى عصر آخر من العصور المسرحية المزدهرة. فهذه التراجيديات قابلة "لإعادة النظر" التي تحدث عنها جيلجود شأن أى مسرحيات كلاسيكية أخرى وليس الاكتفاء بالقلة المعروفة منها. لا بد من وجود مكان

دائم على خشبات مسرحنا لمسرحيات مثل **بروميثيوس** و **نساء تراخيس** و **الكستيس** و **جنون هرقل** و **إيون** وغيرهم الكثير، فكل هذه المسرحيات تنبع من رؤيا جيل من كتاب المسرح يقال أنه خلق التقاليد الأوربية. إن اختبار مثل هذه المقولة لا بد وأن يتم على خشبة المسرح التى تضمن إعادة تخصيب قيم العرض المسرحى التى أدت إلى نجاح العروض الأولى لتلك المسرحيات بشئ من دينامياتها الأصلية.

المشروع القومي للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . مادهو بانيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبدالجليل الأزدى وعمر حلي
١١-مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب/ فاروق القاضى/ حسين الشيخ/ منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولي/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ -تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ -ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ -مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت: نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت: منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت: عبدالستار الحلوجى / عبدالوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج . هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عيد إبراهيم
٤١ -ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي/ محمود ماجد
٤٢ عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت. المهدى أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت . أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت . محمود السيد
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت. د. محمد أبو العطا
٤٩ - العلاج النفسي التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت. لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير		ت. محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ - الدراما والتعليم	أ. ف . ألنجتون	ت. مرسى سعد الدين .
٥٢ - المفهوم الإغريقى للمسرح	تاليف : ج . مايكل والتون	ت : د . محسن مصيلحى

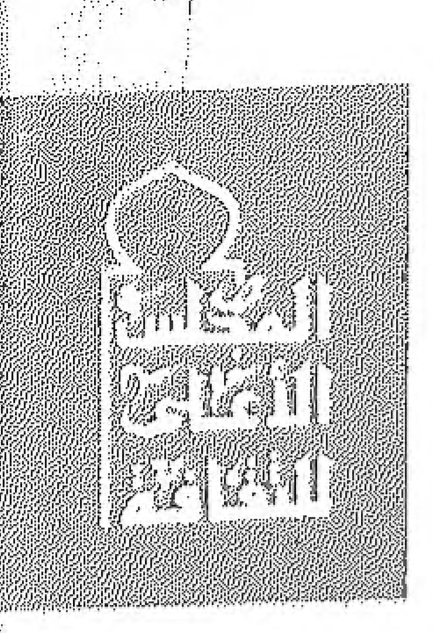
المشروع القومى للترجمة
(تحت الطبع)

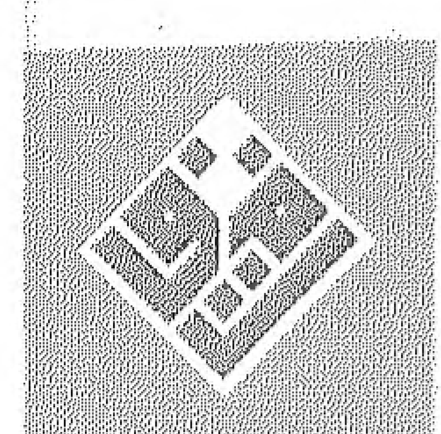
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٣)
حضارة مصر الفرعونية
المختار من نقد ت . س . إليوت
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
التصميم والشكل
خمس مسرحيات أندلسية
السياسى العجوز
تاريخ السينما العالمية
منصور الحلاج
نتاشا العجوز وقصص أخرى
الإسلام فى البلقان
ما وراء العلم
السيدة لا تصلح إلا للرمى
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
الهم الإنسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٢٢٣ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 042 - 4)





THE GREEK SENSE OF THEATRE TRAGEDY REVIEWED

J. Michael Walton

كان المسرح الإغريـقى فنًا أدائيًا يحتوى على الدراما والرقص والموسيقى ، غير أن معرفـتنا الحالية الناقـصة بطبيعـة هذا العرض لا يجب أن تقف حجر عـثرة فى إعادة تقييم آثاره المتبقية ، ولا فى معرفة ما إذا كـانت تلك النصوص تحتوى على مفهوم للمسرح ولإمكانياته كما فهمـه واستكشفه كتاب التراچيديا الأثينيون كصناع مسرحيات وممارسين .

إن بقاء هذه المسرحيات ، بالرغم من قلة عددها ، قـد ساعد على اهتمام النقد الأدبى بها ، عبر السنين ، وقد بقيت مجمـوعة التراچيديات الآتيكية حتى العصور الوسطى كـوسيلة وحيـدة لفـهم فن الدرامـا بمحاذاة فـنون النحت ، والرسم ، والموسـيقى ، والأدب . وقد ظل الأدب أكثرهم التصاقًا بالدرامـا ، ولأن الدراما كانت متاحة من خلال الطباعة فإن الصفحة المكتوبة ظلت أكثر الأماكن مناسبة لها .

هذا الكتاب - على حـد قول المؤلف نفسـه - ليس مخصـصًا كدراسـة شاملة للمسرح الإغريقى أو لمسرحياته التراچيـدية ، فقد تم التعامل مع بعض المسرحيات العالمية العظمى وتلخيـصها فى صفحات قليلة ، مع التركـيز على عنصر واحد من عناصرها . كما أنه ليس من غاياتى تقـديم تركيبة نموذجية **formula** للمخرجين لتقـديم التراچيـديا الإغريقيـة . ما أتمنى أن أكـون قد نجحت فى تقـديمه هو لفت الانتـباه إلى عنصـر واحد فى صنع المسـرحيـات ، ذلك العنصر الـذى أعتـقد أن الأولوية كـانت له فى عقـول ممارسى المسـرح ، والذى تم تجاهلـه كثيرًا بسـبب متطلبات الدراسات الكلاسـيكية . والإغريق لم يستخدموا الإرشـادات المسرحية ، على الأقل فى النصوص المكتوبة كما وصلت إلى القـارىء المعاصر ، كما لا يوجـ تراث من النقـد المعاصـر لكى يسـاعـدنا على رؤية العـروض المسرحـية كمـا رآ متـفرجوهـا الأوائل ، كما لا يوجـد دليل لحرف خشـبة المسرح يعطينا النصيحـ الحاسمة عن شكل وتقاليد المسرح الإغريقى .